VISIT…

LANZAROTE
Caliente.com

胡范铸 著

幽默语言学

上海社会科学院
出版社

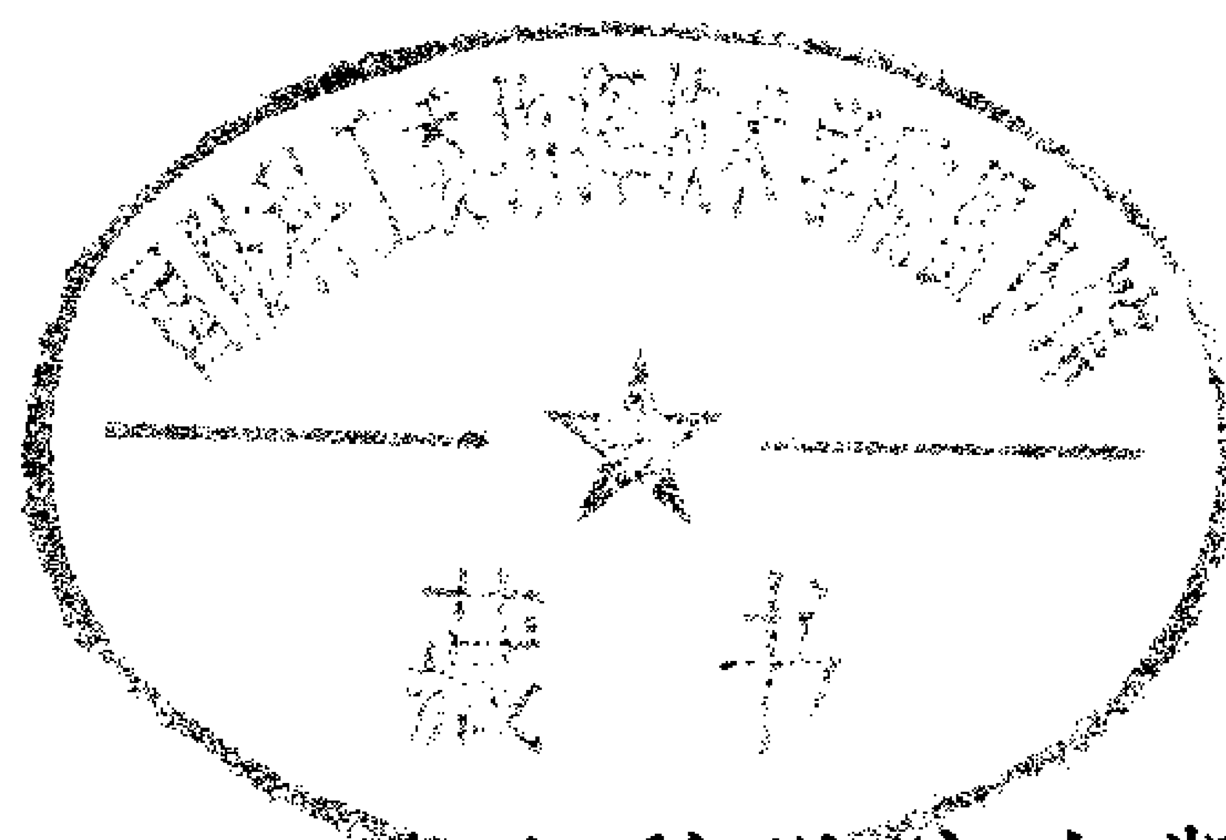






幽 默 语 言 学

胡范铸 著



上海社会科学院出版社

责任编辑 徐 侗
封面设计 邹越非

幽默语言学
胡范铸 著
上海社会科学院出版社出版
（上海淮海中路622弄7号）
新华书店上海发行所发行 上海市印刷三厂印刷
开本787×1092 1/32 印张6.75 插页2 字数134000
1987年12月第1版 1987年12月第1次印刷
印数 1—18.000
ISBN7—80515—003—6/I·3
书号 10299·028 定价 1.60元

目 录

第一章 理论与现象：幽默的流变与内核 ………… 1
一、幽默的流变 ………… 1
（一） 幽默的两个语源 ………… 1
西语——汉语——合流
（二） 幽默的美学现象 ………… 9
我国古代——西方——我国当代
（三） 幽默的理论胚胎 ………… 30
西方喜剧理论——中国笑话机理
二、幽默的内核 ………… 43
（一） 纷纭的见解 ………… 43
技式说——主体说——表现说——综合说
（二） 小结 ………… 52
幽默与非幽默——语言幽默与非语言幽默——幽默与一组相关的概念——幽默与油滑
第二章 氛围与方式：语言幽默的性质 ………… 66
一、语言幽默氛围的性质 ………… 67
（一） 一个普遍联系之网中的结构 ………… 67

整体性——高效性——关系性——对应性
（二） 一个模糊的结构……………………78
渐变性——转换性
二、语言幽默方式的性质……………………84
（一） 方式的坐标性……………………84
（二） 能量的差异性……………………85
第三章 深层与表层：幽默话语的结构……………………87
一、幽默话语的深层结构……………………87
（一） 心理之期望的突然扑空……………………90
岔断——倒置
（二） 经验与现实的矛盾冲突……………………93
转移——干涉
（三） 情感郁积的巧妙释放……………………98
降格——升格
二、幽默话语的表层结构……………………111
（一） 岔断型……………………111
衬跌——起跌——顿跌——歇后——旁逸——撇词
（二） 倒置型……………………133
倒构——倒序——倒比——倒引——倒位
（三） 转移型……………………140
转基本义：反语——飞白——断词——析词

转附加义：易色——降用
转语法义：转类
（四） 干涉型…………………………… 162
表里矛盾：双关——殊比——闪避——
伸缩
前后牴牾：分身——精警——杂混——
奇饰——精细
（五） 降格型…………………………… 182
比喻——较物——比拟——借代——
绰号——夸张
（六） 升格型…………………………… 195
言语形象新颖化
言语活动技巧化：顶真——贯口——
绕口令——小撇儿
（七） 其他…………………………… 200
曲解——转换——拈连——折绕

第一章　理论与现象：幽默的流变与内核

凡是值得思考的事情，没有不是被人思考过的。我们必须做的只是试图重新加以思考而已。

——歌德

或许，歌德斯言并非是"放之四海而皆准的真理"，但是，我们要讨论的幽默与语言幽默却确确实实是这么一个已经被先哲前贤无数次地思考过了的问题。因此，当我们"试图重新加以思考"的时候，对前人的思考作一番梳理，将不无裨益。

一、幽默的流变

语言幽默是什么？

要回答这一问题，首先得回答"幽默是什么？"

（一）幽默的两个语源

1．现代汉语中的"幽默"，是英语 humour 的音译。

而在西方，humour 又经历了一次颇为有趣的旅行。它的祖先是拉丁语（h）umor，本义为“潮湿”。在古希腊人那里，它是一个生理学术语，意为“体液”。成人体重的70%是水分，其中可分两类：一是细胞内液，一是细胞外的血液、淋巴液、脑脊髓液、各种腺体分泌液等等。这后一类液体（尤其是脑脊髓液、腺体分泌液）不仅对人的一般生命活动有着极为重要的作用，而且与人的心理活动（特别是情绪活动）的结构与表现，也有着密不可分的关系。古希腊人朦胧地感觉到这一点，他们认为，人体内有四种基本的体液［(h)umor］：血液、粘液、黄胆汁、黑胆汁。在西方医学奠基人、古希腊名医希波克拉底（约公元前460—约公元前377）看来，这四种体液的比例的不同，决定了人们体质的差异。后来，这个词“旅行”到了法国，在古法文中写作 humor。

到了十四世纪，它跨过英吉利海峡，在中世纪英语中成了表示“体液、体质、体性”的生理学用语，写作 humor 或 humour。此后，它就在英语中“游荡”。十六世纪初，它走进了生活领域，用来泛指一个人的性情与气质。十六世纪末，它进而闯入艺术的城堡。1598年和1599年，英国剧作家本·琼生创作了两部戏剧：《每个人在他的幽默里》和《每个人出自他的幽默》。在序言中，琼生声称：

如果一个人的非常出奇的特性，
在他的身上表现得那样强烈，
他的一切欲望、感情和才能，

都听从这种特性调遣，
它们全都沿着一个方向努力，
这的确可以称为幽默。
如果一个蠢夫头上插一根花翎，
戴一根华丽帽带或者三重绉领，
鞋上扎着一尺长的蝴蝶结，
把瑞士领带当作法国袜带——
这才称得上幽默！
啊，这的确甚于可笑。

这里的“幽默”，显然是一种盲目而又固执得出奇的特性。它虽然与今人所言之“幽默”不尽相同，但其中那不协调事物的并列、难以遏制的执拗等结构特征已确实与近代幽默理论心有灵犀了。

及至十七世纪末，终于有人在近代美学的意义上运用“幽默”概念了：“行为、谈吐、文章中足以使人逗乐、发笑或消遣的特点；欣赏和表达这些特点的能力。”① 这里它指称了两方面的内容：一是指审美主体的能力（欣赏的能力和表达的能力）；二是指作为审美客体的现象，当然这现象与其他现象有所不同，它必得是人的行为表现（人的行为有语言的和非语言的之分，而语言行为又有见诸视觉的“写”和闻诸听觉的“说”之别；因此，谈吐、文章及其他非

① 据《牛津英语词典》载，1682年已出现了这样的用法。

语言的行为，可统称之为“行为”）。

英国喜剧作家康格里夫(1670—1729)并将它与“喜剧家族”中的其他范畴加以区别，认为它与“机智”、“愚昧”、“个人的缺点”、“可笑的服装或衣着”、“做作”等相类而又不同，它是一种可笑的，然而是“特殊的、不可避免的言谈举止的方式，只对某一个人说来它是特有的、自然的，从而使他的言谈举止与别人相区别。”①

语言史上每每有这种现象，一个词在历史演变中逐渐离开了本义，以至由引申义完全取本义而代之。humour正是如此，它的美学内涵一旦形成，其本义也就逐渐为人所淡忘。此后，作为美学的专门术语，它被许多民族语言从英语中“借”了过去，如现代希腊语写作 xioou'oP 现代法语写作 humour、德语写作 humor、俄语写作ЮМОР、日语写作ユーモア等。

2．汉语中，作为美学名词的“幽默”是舶来的，但它的文字形式——“幽默”这个汉语语词却是早已存在的。而与“humour”相近的语义意识在汉语文化中也并不是毫无“内应”的。

就其语义内涵而言，古汉语中的一些概念虽未可遽然而断之与 humour 相当，然而却很有一些相似之处。如“谑”、“俳谐”、“滑稽”等。它们指称的都是使人觉得有趣、可笑的行为现象，如“维士与女，伊其相谑，赠之以

---

① 〔英〕康格里夫：《论喜剧中的幽默》，《古典文艺理论译丛》第七辑，人民文学出版社1964年版。

芍药”(《诗·郑风·溱洧》)、“善戏谑兮,不为虐兮”(《诗·卫风·淇奥》)。其中的“谑”颇为注重“笑”而“善”。而“滑稽”一词，更强调一种行为主体的能力，如司马迁《史记》所记“滑稽”人物，皆“谈言微中，亦可以解纷”，“善为笑言，然合于大道”。这里的“滑稽”即乱碍除障、化异为同。盖“异而不同，则区而有隔，碍而不通；淆而乱之，则界泯障除，为无町畦矣。”①因而“滑稽多智”可连类而及，“‘滑稽’训‘多智’，复训‘俳谐’，虽‘义’之转乎,亦理之通耳。”②即“滑稽”在行为效果而言是“俳谐”，在行为能力而言则要求“多智”。可见，古代汉语中的“滑稽”与近代humour的内涵相比，虽不中亦不远矣。

就其语词形式而言，汉语中的“幽默”问世于两千多年以前。《楚辞·九章·怀沙》有“孔静幽默”之句，王逸注云：“孔，甚也。诗曰：‘亦孔之将默。’默，无声也。言江南山高泽深，视之冥冥，野甚清净，漠无人声，一云孔静兮。《史记》‘默’作‘墨’。”③可见，当时“幽默”一词指的是“寂静无声”，而且，这一语义写成“幽默”还是“幽墨”，文字形式并不一定。自此之后两千年，“幽默”基本上都是在这个意义上运用的：

既淡泊于幽默，扬觉寤而中惊。

——〔楚〕宋玉《神女赋》

---

①② 钱钟书:《管锥编》,中华书局1979年版,第一册,第316页。

③ 〔汉〕王逸:《楚辞章句》。

魂独处此幽默兮，愀空山而愁人。

——〔唐〕李白《鸣皋歌送岑徵君》

那么，西语中的 humour 是何时引入汉语的呢？通常多以为始于本世纪二十年代的林语堂。其实，早在1906年，国学大师王国维即已运用 humour 于文学评论之中。王氏认为，我国春秋道德政治思想可分以孔、墨为代表之北方派和以老子为代表之南方派：

> 北方派之理想在改作旧社会，南方派之理想在创造新社会。然改作与创造皆当日社会之所不许也，南方之人以长于思辨而短于实行故，知实践之不可能而即于其理想中求其安慰之地，故有遁世无闷、嚣然自得以没齿者矣；若北方之人，则往往以坚忍之志、强毅之气，持其改作之理想以与当日之社会争。而社会之仇视之也，亦与其仇视南方学者无异，或有甚焉。故彼之视社会也，一时以为寇，一时以为亲，如此循环而遂生欧穆亚(Humour)之人生观，《小雅》中之杰作，皆此种竞争之产物也。①

① 王国维：《静庵文集续编·屈子文学之精神》，《王国维遗书》，上海古籍书店1983年版，第五册。

是以可知，将 humour 引入汉语的，当首推王氏，其译事早于林氏约 20 年，译文为"欧穆亚"。王氏的"欧穆亚"，其思想源出叔本华的美学观与海甫定的心理学，指的是一种由性格与境遇相待而成的对于人生的态度。这种态度的根本特点在于同情（"亲"）与鄙恨（"仇"）相纠缠，想象与情感相统一，喜剧（语言思想之游戏）与悲剧（社会人生之命运）相表里。

应该承认，王国维首拓之功不可没，然而，将humour一字音译为"幽默"，则是林语堂开首的。1924年 5 月，林语堂（玉堂）专门发表了一篇短文，道：

> 我早就想做一篇论"幽默"(Humour)的文，讲中国文学史上及今日文学界的一个最大缺憾。（"幽默"或作"诙摹"，略近德法音者。）①

在这篇文章中，林语堂同时又称："'幽默'是什么东西"，还是"神秘一点别说穿了妙"②；而在半个月后发表的《幽默杂话》中，才比较具体地分析了幽默艺术的妙谛、幽默与民族性的关系、幽默态度的核心，尤其是具体地解释了何以用"幽默"来翻译"humour"：

> 幽默二字为纯粹译音，行文间一时所想到，并非有十分计较考量然后选定，或是藏何奥议。

①② 林玉堂：《征译散文并提倡幽默》，《晨报副镌》1924年5月23日。

Humour既不能译为"笑话"，又不尽同"诙谐""滑稽"；若必译其意，或可作"风趣""谐趣""诙谐风格"(humour只是指一种作者或作品的风格)。无论如何总是不如译音的直截了当，省引起人家的误会。既说译音，便无何取义，翻音正确便了。不但"幽默"可用，并且勉强一点"朽木""蟹蟆""黑幕""诙摹"都可用，惟是我既然提倡用"幽默"自亦有以自完其说。凡善于幽默的人，其谐趣必愈幽稳，而善于鉴赏幽默的人，其欣赏尤在内心静默的领会，大有不可与外人道之滋味，与粗鄙显露的笑话不同。幽默愈幽愈默而愈妙。故译为幽默，以意义言，勉强说得过去。①

其后，在三十年代初，当有人建议以"语妙"译"humour"时，林语堂又撰文道：

得札论以"语妙"二字作为"Humour"之第二华译，语出天然，音韵亦相近，诚有可取。幽默已成口语，不易取消，……二字本为纯粹译音，所取于其义者，因幽默含有假痴假呆之意，作语谐隐，令人入静中寻味果，读者听者有如子程子所谓"读了全然无事"者，亦不必为之说穿。……若论其详，Humour本不可译，惟有译音办

① 林玉堂：《幽默杂话》，《晨报副镌》1924年6月9日。

法。①

以此看来，“幽默”是一个音译词，但其实又并不纯然是音译，以这两个字来翻译humour，林语堂是考虑了它们的暗示意义(或曰“瞬间印象意义”)和语素联想色彩的。由兹而始，汉语中的“幽默”一词同西语中的humour一词仿佛，本义渐渐地被“寄居蟹”逐出了自己的“螺壳”，在现代汉语中，“幽默”不再用来指称“寂静无声”之义。

当然，虽说“幽默”语词形式同其美学内涵的结合，无论在汉语或是在其他语言中，都绝不能算早，可这种美学事实的发生和发展，却远远早于它的语词形式。

(二)幽默的美学现象

作为一种美学现象，“幽默”在人类的童年时期已经萌芽。达尔文曾经写道，在澳大利亚：

> 维多利亚省的边远地方的传教士巴尔满(Bulmer)先生指出说：“当地的土人对可笑情形方面具有一种敏锐的感觉；他们具有精采的模仿本领；在他们当中，如果有人能够模仿部落里某一个当时不在一起的土人的行为特征，那么就可以很通常地听到全部集居的土人都笑得翻倒在地上。”②

---

① 语堂：《答青崖论幽默译名》，《论语》1932年第1期。

② 达尔文：《人类和动物的表情》，科学出版社1958年版，第131页。

而在某些古代的图画上，考古学家也发现了不可能误辨的幽默。

汉民族的幽默，就有文字记载的而言，是源远流长的。

1．自古而今，我国的幽默史可谓出现过四个高潮。第一个高潮在百家争鸣的先秦。据传，公元前十六世纪的夏桀时代，便已“收倡优侏儒之徒，能为奇伟之戏者，聚于穹，造烂漫之乐。”①斯言虽佐证未足，然至少在早于古希腊喜剧诞生时的春秋时期，各国宫廷已有用优之风。《礼记》云：“及优侏儒，优及子女”，《国语·郑语》载：“侏儒、戚施，实御在侧”，皆系贵族自养、以“滑稽调笑”为业之艺人。《史记·滑稽列传》尝载：楚庄王爱马病死，“使群臣丧之，欲以棺椁大夫礼葬之。左右争之，以为不可。王下令曰：‘有敢以马谏者，罪至死！’优孟闻之，入殿门，仰天大哭。王惊问其故。优孟曰：‘马者王之爱也，以楚国堂堂之大，何求不得，而以大夫礼葬之，薄。请以人君礼葬之。……诸侯闻之，皆知大王贱人而贵马也。”“归缪”使楚王觉察了“寡人之过”，然而又颇感难以收回成命。这时，优孟便建议楚王仍以“厚礼”“葬”马，然而却是“以垅灶为椁，铜历为棺，斋以姜枣，荐以木兰，祭以粮稻，衣以火光，葬之于人腹肠”，送“葬”送进人肚肠。其戏拟之言，不仅诙谐可笑，而且还给了楚王一个退步之阶，终于使楚庄王一笑而罢其初议。

先秦优孟等人的活动，给后世的影响颇为深远。秦时

---

① 〔汉〕刘向：《列女传·孽嬖传》。

谏止扩苑囿、漆城郭的优旃（事见《史记》）、北齐巧言释《论语》的石动桶(事见《启颜录》)、唐朝以逢“明君”蒙冤屈而“自”嘲的黄幡绰(事见《酉阳杂俎续集》)、清代即景讽慈禧的刘赶三(事见《燕都名伶传》)都是这一传统的继承者。与此同时，后世的戏剧、曲艺及民间笑话，受其影响也不在小。

尽管说典型的滑稽诗体大约至南北朝才成型①，但诗歌中的幽默却滥觞于中国第一部诗歌总集《诗经》。《诗经》中有相当一部分“刺诗”。这些讽刺诗(如《国风·魏风·伐檀》)既有“不稼不穑，胡取禾三百囷兮”的愤怒的直面痛斥，亦不乏“彼君子兮，不素餐兮”的嘲弄的反语冷笑。除了“刺诗”以外，《诗经》中的一些情诗也每每风趣诙谐。如《国风·齐风·鸡鸣》：

鸡既鸣矣，朝既盈矣！
匪鸡则鸣，苍蝇之声。

东方明矣，朝既昌矣！
匪东方则明，月出之光。

---

① 据可以找到的材料来看北齐高敖曹《杂诗》三首(“冢子地握槊，星宿天围棋；开坛瓮张口，卷席床剥皮”等，载〔隋〕侯白《启颜录》)似为我国滑稽诗体之开山，宋钱易所《南部新书》所记唐人张打油诗“江上一笼统，身上黑窟窿。黄狗身上白，白狗身上肿”即步其后尘。后人因名此体为“打油诗”。

虫飞薨薨，甘于子同梦。

会且归矣，无庶予子憎。

这是一首描写恋人幽会情景的妙诗。全诗细致而生动地刻划出了这对恋人在幽会中“欢娱恨更短”的语言与心理、意愿与事实的矛盾，显得很有风趣。可惜，虽然来者如陶潜《责子》、杜甫《遭田父泥饮美严中丞》、辛弃疾《卜算子·齿落》等颇有《诗》之幽默遗风，然而总无过于“微风”，后世诗歌创作中的幽默远远未如《诗经》那样突出。

我国现存最古的较有系统的散文作品是约作于西周初年的《易》。在这部广泛地记叙了政治、军事、生产、商旅等各方面社会生活的著作中，尽管“征凶”“卜吉”使之笼罩出一片神圣而严肃的气氛，但其中仍然不无颇为风趣的语言，如“晋如鼫鼠”(发起进攻，却又象老鼠那样胆小畏缩。《易·晋·九四》)，“枯杨生稊，老夫得其女妻”(枯杨树，生幼芽，老头儿娶了个女娇娃。《易·大过·九二》)。当然，散文中真正恣肆纵横，嬉笑怒骂，皆成文章的是先秦诸子，尤其是晏子、韩非子、庄子、孟子等人的作品。先秦散文的幽默非但表现在“东施效颦”、“买椟还珠”、“守株待兔”、“自相矛盾”、“五十步笑百步”等开我国民间笑话之先河的寓言故事之中，即使那些记叙重要史实的著作，也常常使人发出会心的微笑。如《国语·晋语》记叔向讥笑董叔：

董叔将娶于范氏，叔向曰："范氏富，盍已乎？"曰："欲为系援焉。"他日，董祁诉于范献子曰："不吾敬也！"献子执而纺于庭之槐。叔向过之，曰："子盍为我请乎！"叔向曰："求系既系矣，求援既援矣，欲而得之，又何请焉。"

好色的董叔想娶范氏，受叔向阻止时强词夺理地说是想得到"系援"——借婚姻关系而得到帮助，最后终受辱被缚于槐树上。这时再求叔向说情，叔向则利用"系援"的另一义"捆住、牵引"，辛辣地挖苦了他，"你不是想得到'系援'吗，今天如愿以偿，还要请求什么呢？"

先秦的幽默明显的有着两大特点：一是在形态上是枝叶型的，片断性的，是一章、一段、一节的，没有一部总体之主调为幽默的系统化作品，这与文学尚未完全成为一个自觉而独立的表现情意的样式不无关系。二是其运用却不限于文史作品，在哲思论著中、甚至在兵戎相见的战场上，也不乏其例。晋楚城濮之战，斗勃向晋军挑战，却轻松地说成是"请与君之士戏"（《左传·僖公二十八年》）。秦晋淆之战，秦帅百里孟明被俘后获释；旋而晋公悔之，又遣阳处父追捕孟明直到河边，却见孟明已登舟离岸，只得假称晋公有礼相赠，以图诱捕。孰料孟明幽默而带刺地答道："蒙贵国国君开恩，没杀了我们，用囚徒的血去祭你们的钟鼓，却放我们回去让我们死在自己国君的处罚之下。我国国君如果杀了我们，我们死了也不忘你们的大

恩！如托贵国之君的福免于一死，那么，再过三年，我们一定来拜领贵国国君的厚礼！”（《左传·僖公三十三年》）这种刀光剑影中的幽默感，实为后世所少见。

这种幽默的产生，在很大程度上基于当时诸侯国之间既亲且仇、朝敌暮友的错综复杂的政治关系和“礼崩乐坏”，百家争鸣的社会文化之上的。因而，随着国定一统和儒教独尊，这种幽默感也就受到了较大的压抑。

魏晋之际，政局动而多变，文网深而不密，“哲学重新解放，思想非常活跃，问题提出很多，收获甚为丰盛”①。出现了一个以“清谈”名且以“清谈”胜的文化潮流，作为这潮流的直接表现之一，便是幽默的再度兴起。魏人邯郸淳所撰《笑林》三卷，为我国已知最古之笑话专集，全书虽散佚只余二十余则，然管中窥豹，仍可略见一斑，如：

> 鲁有执长竿入城门者，初竖执之，不可入，横执之，亦不可入，计无所出。俄有老父至，曰：“吾非圣人，但见事多矣。何不以锯中截而入。”遂依而截之。

斯言斯行，令人无不绝倒。

魏晋风尚，言嘲行谑，不仅集之于游戏文人之通俗之作，而且亦屡屡见之于名流学士文评政论之中。魏文帝尝在《典论·论文》中称“孔融体气高妙，有过人者，然不能

---

① 李泽厚：《美的历程》，文物出版社1981年版，第86页。

持论，理不胜辞，以至于杂以嘲戏。及其所善，扬、班俦也。”尽管前世已有人以“诙谐”、“滑稽”评他或自评，但在我国文论史上，曹丕可视为以“嘲戏”标目大家主导风格之第一人，而孔融亦复系名流被指为创作基调“嘲戏”之第一人。撇开《典论》对孔融的褒贬情感判断不提，就其理智判断而言，并无不确。孔融为文，每每“词辩巧利，庄出以谐”，“‘嘲戏’乃其持论之方”①。其成名半在斯，取祸亦半在斯。

再如《世说新语》一书，虽系南朝刘义庄所撰，然而，内容却全记汉魏至东晋名人文士之轶事言谈。全书一千余则，多为清谈家言谈应对之言语片断，素被视作窥察魏晋时代言语风格乃至文化性格之重要材料。而如“王刘每不重蔡公，二人皆诣蔡，语良久，乃问蔡曰：‘公自言何如夷甫？’答曰：‘身不如夷甫。’王、刘相目而笑曰：‘公何处不如？’答曰：‘夷甫无君辈客！’”（《世说新语·排调》）“梁国杨氏子，九岁，甚聪惠。孔君平诣其父，父不在，乃呼儿出，为设果。果有杨梅，孔指以示儿曰：‘此是君家果。’儿应声答曰：‘未闻孔雀是夫子家禽。’”（《世说新语·言语》）此类篇章，书中比比皆是，由此亦颇可观彼时彼人彼言彼行。

李泽厚先生认为：魏晋时代“是一个突破数百年的统治意识重新寻找和建立理论思维的解放历程”，“一种真正思辨的、理性的‘纯’哲学产生了；一种真正抒情的、感性的

① 钱钟书：《管锥编》，中华书局1979年版，第三册，第1026页。

'纯'文艺产生了"。① 魏晋时代的幽默的最显著的特征，莫过于伴随着这一时代精神，出现了对谐趣的自觉追求。

如果说魏晋出现了中华文化史上第一次"人的觉醒"，人的主观意识、个体精神风貌崛起；那么，明代则产生了新的层次上的"人的觉醒"，这已不仅仅是对"万物的精华、宇宙的灵长"（莎士比亚语）的礼赞，而更是对个人的内心各种欲念的鼓励和追求，是对理学蒙昧主义和禁欲主义的冲击。作为这种"人欲横流"的人的自我觉醒的直接后果和表现之一，亦即作为这一觉醒的因果链中之一环，幽默突破了"礼"制的牢笼和"理"学的束缚，蓬蓬勃勃地生长起来了，造成了中国幽默史上又一个值得书写的时期。王利器先生《历代笑话集》，② 辑录是颇为丰富而又扼要的，据此统计，从魏至清，笑话集的著者、辑者有98人（含佚名氏27人），分别为：

朝　代	魏	晋	隋	唐	宋	元	明	清
人　数	1	1	3	3	19	2	49	20

明代笑话作者、辑者竟为魏、晋、隋、唐、宋、元以及其后有清之总和；就全书已收录的笑话总数看，由魏至清，凡1850则，而其中仅有明一代276年著辑之笑话即达1050则，较其余1500余年（包括明之后的清代）的总和尚多

① 李泽厚：《美的历程》，文物出版社1981年版，第86—87页。
② 《历代笑话集》：王利器辑录，古典文学出版社1956年版。

190则。作品与作者的数量固然难以资证艺术成就之高下，然而确乎可以佐见时代兴趣之浓淡。

明末以戏剧胜，但就戏剧而言，王季思先生编辑的《中国十大古典喜剧集》中，出于明人之手亦占三分之一。

至于明代文学的历史骄傲——小说，其中所蕴之秾郁幽默更是前无古人。中国第一部神魔长篇小说《西游记》中那“七十二变的神通，永远战斗的勇敢，机智灵活，翻江搅海，踢天扫地，幽默乐观和开朗的孙猴子已经成为充满民族特性的独创形象”①，而小说的另一位主人公猪八戒，更是憨态可掬，仿佛一个装得鼓鼓囊囊的笑料布袋，随时会漏出一串笑料来。幽默滑稽不仅是《西游记》的基调和特色，同时也是其他著名长篇小说风格构成中的重要因素。《三国志演义》中的张飞，《水浒传》中李逵，之所以能各各成为书中最为生动、最有光彩的形象，也在于在他们的身上，比较多地集中了幽默的语言、滑稽的动作和可笑可乐的性格特征。

明代幽默已经出现了宏篇巨制的载体，但就具体表现而言，多外部事件与动作的滑稽而较少内心深处的开掘，多荒唐性的可笑而较少智慧性的风趣。这些当然是有待发展的。

辛亥革命结束了延续两千余年的等级森严的封建王朝统治，五四运动更以科学与民主为大旗，猛烈地扫荡了窒人情性的封建意识形态，西方文明破关而入，东方文化

① 李泽厚：《美的历程》，文物出版社1981年版，第199页。

蜕变更生……这一切，对于幽默在中华这古老大地上的第四次崛起，既是重要的契机，更是强大的动力。

在这一时期，幽默的表现形态在“渗透”的基础上进一步分离——在各种艺术样式都或多或少受到浸染的同时，散文中派生出了特以幽默讽刺为专擅的体式“杂文”，曲艺中“笑的艺术”相声蹒跚而行了一百余年后已经成熟，戏剧中现代意义上的“喜剧”终于成型，中国第一家专“以提倡幽默为目标，而杂以谐谑”① 的杂志《论语》半月刊亦已于斯问世。幽默的理论认识走向自觉——不少学者译介了西方幽默理论；思想文化界也曾先后对“幽默”的概念、“笑”的机理展开了数次讨论。而以鲁迅、老舍、钱钟书等为代表的大家，更使幽默艺术的发展达到了一个伟大的高峰。

2．中华民族文化中的幽默是源远流长的，但比较而言，我们并不是一个长于幽默的民族。

林语堂以“幽默”译“humour”后不足十日，陶然便著文认为：“中国人虽然喜欢听说笑话（当然是三河县老妈的笑话），对于‘幽默’或‘爱伦尼’（lrong）却完全没有理解的能力。”② 语堂当即点头同意。③ 鲁迅先生也曾说过：“中国人也不是长于‘幽默’的人民”④。

---

① 林语堂：《答青崖论幽默译名》，《论语》半月刊1932年第1期（创刊号）。

② 陶然：《别号的用处》，《晨报副镌》1924年5月28日。

③ 林语堂：《幽默杂话》，《晨报副镌》1924年6月9日。

④ 鲁迅：《从讽刺到幽默》，《鲁迅全集》，人民文学出版社1981年版，第五卷，第43页。

某一种艺术样式的独立、完善程度，大体上是与和它相应的那一类内容要素发展的成熟度相联系的。在个体性自由原则的意识形态和民主城邦制的政治制度已经建立的古希腊、古罗马，风格诙谐的文体样式——寓言很早就已作为一种独立的文学样式而存在、发展了。西方寓言开山《伊索寓言》(约公元前六世纪)便是由数以百计的独立完整的一个个小寓言缀成，语言精警有味，形象生动有趣，宛如一只只小蜜蜂，例如：

《熊与狐狸》

一头熊大自夸诩，说是很爱人类，因为他是不吃尸体的。于是一只狐狸对他说道：但愿你撕碎尸体，却不要动那活的。

这故事揭穿了生活于伪善与虚荣里的贪婪者。

我国先秦寓言的诞生并不迟于古希腊寓言，数量也颇为可观，可是还没有成为一种自觉的独立样式，而基本上都只是历史与哲学思想著作中有机构成的片断。如“以卮言为曼衍，以重言为真，以寓言为广”的庄子散文中的“庖丁解牛”、“儒以诗礼发冢”……，都只是引譬论证中的一个材料而已。即使相对独立程度较高的《韩非子·储说》和《列子》，也远未达到《伊索寓言》如此自觉的程度。

喜剧的状况或更明显。尽管春秋时，我们即已有了戏剧的雏形，如“灵连蜷兮既留，烂昭昭兮未央”(巫饰神灵而舞，《楚辞·九歌·云中君》)、“优孟衣冠”(乐人优孟饰孙

叔敖以谏庄王，《史记·滑稽列传》)，但实质上却都没有一个“剧本”，也没有一位专门的“剧作家”，当然就更谈不上喜剧理论的较有系统的阐述、研究了。但在古希腊、古罗马，喜剧事业却是如火如荼。“喜剧之父”阿里斯托芬，相传写过44部喜剧，现存者仍有11部；新喜剧的杰出代表米南德现存作品尽管不多，可相传写过105个剧本；古罗马的普拉图斯据传著有130部剧本，传世者也有20部；太伦斯创作了多少作品未详，但流传至今仍有6部喜剧；而在以阿里斯托芬为代表的旧喜剧与以米南德为标志的新喜剧之间，还有所谓“中期喜剧”(公元前385年左右)，这时期竟也“出了五十六个喜剧诗人，产生了数以千计的剧本”①。即使在这一切以前，古希腊“三大悲剧家”埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯也曾创作过不少“空戏滑稽”，以“逗笑”为主要表现形式的剧作——“羊人剧”，亦即“笑剧”。实践的兴起必然呼唤着理论的觉醒。被马克思称为“古代最伟大的思想家”的古希腊老人亚里斯多德尽管未全面展开对喜剧的论析②，毕竟已对喜剧的特殊性，对“丑”、“可笑”、“滑稽”等喜剧概念作了初步限定：

> 喜剧的摹仿对象是比一般人较差的人物。所谓“较差”，并非指一般意义的“坏”，而是指具有丑

---

① 罗念生：《希腊喜剧简说》，《文汇报》1961年2月11日。

② 有论者根据亚氏《诗学》是一部残稿，当有遗佚，而现存第六章第一句话则有对喜剧“以后再谈”的许诺，认为亚里斯多德可能也曾较详尽地论述过喜剧问题。

的一种形式，即可笑性（或滑稽）。可笑的东西是一种对旁人无伤，不至引起痛感的丑陋或乖讹。例如喜剧面具虽是又怪又丑，但不至于引起痛感。

——《诗学》

在古希腊已对喜剧作了较为系统的分析的是佚名氏的《喜剧论纲》。在这里，作者对喜剧的本质、喜剧的成分、喜剧的结构、喜剧的种类，尤其对喜剧艺术的技巧——由“言词”的运用和由“事物”的运用两类造成“笑”的手法，作了深刻、简单然而又自成体系的分析。

如果说中世纪的中国由于封建礼教的束缚而使人对幽默的感受能力与创造能力都大受压抑，那末，中世纪的欧洲，则由于“把古代文明、古代哲学、政治和法律一扫而光”，“一切按照神学中通行的原则来处理”①，同样使人的幽默感大受钳制。但是，“文艺复兴”之飙，不仅唤醒了沉眠于生理学之中的“humour”，更掀起了空前的幽默之潮。

意大利卜伽丘新世纪号角般的《十日谈》中跳动着幽默诙谐的旋律；英国乔叟的叙事诗《坎特伯雷故事集》、西班牙塞万提斯的长篇小说《唐·吉诃德》、法国拉伯雷的《巨人传》、荷兰埃拉穆斯的流浪汉小说《愚人颂》……美不胜收；人文主义旗手莎士比亚和古典主义大师莫里哀，更造

---

① 恩格斯：《德国的农民战争》，《马克思恩格斯全集》第七卷，人民出版社。

就了喜剧发展史上难以企及的新的里程碑。十八世纪以后，幽默更如“秋水时至，百川灌河，涘涯之间，不辨牛马”。那些如林的杰作或如文字勾勒的幽默画（如狄更斯《匹克威克外传》），或如显现众生丑相的放大镜（如萨克雷《势利人》）；或似带“笑”的匕首（如肖伯纳《支配命运的人》），或似飘着云彩的趣梦（如卡罗尔《阿丽斯历险记》）；或是尖刻的嘲弄（如马克·吐温《竞选州长》），或是含泪的微笑（如果戈理《钦差大臣》）……

与此同时，一大批专门的幽默杂志也应运而生。十九世纪上半叶即已创刊的幽默插画杂志《笨拙》一直保持着较高水平，萨克雷的《势利人》即由发表于该刊的短篇小说结集而成；艾迪生、斯梯尔都是英国《旁观者》的热心撰稿人；而契诃夫也曾服务于俄罗斯的幽默杂志。

当代西方幽默的“宽度”是空前的，其“厚度”也达到了新的水平。幽默与政治生活的一个奇特产儿是美国的“烤架”俱乐部。1985年，我国一位报界老人勇敢地假诸《新民晚报》发出感慨：为何不能用漫画来画党和国家领导人。可是，在整整一百年以前，华盛顿已经成立了一个由几十名老资格报界记者组成的政治幽默俱乐部——“烤架”俱乐部。每年春季的一个晚上，他们总要特地将总统以及其他政界要人请来，当面挖苦、取笑一番，“烤一烤”这些政客；有时，这些政客也互相揶揄或自我嘲弄。如1985年3月23日的“烤架”俱乐部晚餐会上，美国财政部长贝克便当着总统里根等人的面开了一个近乎“攻击”的玩笑：

昨晚我作了个恶梦，梦见三位最有权势的美国人——总统、众院议长、联邦储备局长——突然先后去世。三人在圣·彼得的客厅会面。这时，从内部通话器内传出一个声音，要总统到1号房间去。总统进去后，看到一只大猩猩。通话器又响了："罗纳德·里根，你有罪孽，必须永远同这只猩猩住在一起。"通话器接着指示众议院议长奥尼尔到2号房间去，在那儿他见到一条疯狗，通话器中说："你有罪孽，必须永远同这条疯狗呆在一块。"然后，通话器要联邦储备局局长保罗·沃尔克进入3号房间。进去之后，他惊奇地发现，自己同波·德里克（美国一位年轻、漂亮、性感的女演员）在一起。通话器又响了："德里克，你有罪孽……"。

这里"梦"到里根总统因罪而必须同猩猩住在一起，奥尼尔议长因罪必须同疯狗呆在一起，讽刺得颇为厉害，同时这由"……同猩猩在一起"——>"……同疯狗在一起"，暗示出一种渐进关系，沃尔克将"同更可怕的在一起"，可是，"翻"出来的却出人意料是一位女电影明星，继而又是一"翻"——不是要"沃尔克同女明星在一起"，而是要惩罚女明星，命令她"必须同沃尔克在一起"，言外之意，沃尔克成了禽兽一类且比猩猩、疯狗更可怕的东西。两度出人意料，终入情理之中，因此，不惟格外可笑，而且挖苦得实在可

以。一百年来，美国历届总统一般至少参加一次“烤架”晚餐会。由于采用了幽默的讽刺方式，因此，“‘烤架’可能会把政界人物烤焦，但绝不会着火”。①

在我们的相声作家与相声理论家还在相声《医生》中把“医院里增加相声科”、采用“相声疗法”，作为是一种“玩笑话”，是用“夸张”来“打趣”以前②，在欧美，却确确实实出现了“幽默疗法”——有的医院规定病人每天必须笑十五分钟，有的疗养院则给病人定期发放“幽默药品”，即诙谐有趣的书刊、漫画等。他们认为：“没有笑声，人就容易得病。幽默能引人发笑，增进内分泌系统的功能，使人体内发生变化，从而有益于减轻病痛。”③与此同时，西方教育学家建立了“儿童幽默学”——他们发现幽默作为人类一种特殊的认识活动，其萌芽自婴儿出生第二年起即已开始具备，从幼年起通过游戏培养婴儿的幽默感，对其日后创造力的发展有不可忽视的作用。而社会学家、心理学家等许多原本似乎“风马牛，不相及”的领域的学者，也都研究起幽默的理论与应用。④

当代西方幽默不仅在政治、医学、教育、心理等各个领域不断“开拓”，同时在传统的“领地”——文艺领域也在深入地开掘，其最为典型者，当推六十年代崛起的“黑色幽

---

① 鲍广仁：《华盛顿的“烤架”俱乐部》，《环球》1985年第6期。
② 见薛宝琨：《笑的艺术》，百花文艺出版社1984年版，第143页。
③④ 转引自陈孝英：《“幽默”源流探微》，《美的研究与欣赏》（丛刊）第一辑，重庆出版社1982年版。

默派”。这个以约瑟夫·海勒、托马斯·品钦等美国中青年作家为代表的文学流派，调动了比喻、夸张等一切可能调动的手法，把世界和“自我”的滑稽、畸形、丑恶放在独特的哈哈镜前加以扭曲、放大，使之显得更为荒诞不经，直到近乎残酷的地步，从而给人以极大的震动，成了一种变态的“绞刑架下的幽默”。如品钦，就是这样描写伤兵的形象的：

> 他们蹒跚的跛行可能意味着在一只腿上布满了伤疤的结缔组织构成的锦缎和浮雕——有多少女人曾经看见了锦缎和浮雕，然而又躲开了？——他们很想把咽喉上的疤痕象华丽而俗气的战争勋章一样谦逊地隐藏起来，他们的舌头从面颊上的一个洞口伸了出来。由于这张额外的嘴巴，他们将永远不能再讲秘密的悄悄话。
>
> ——《伊色弄到了一个鼻子的差事》

那些遍体可怕的伤痕，成了“锦缎和浮雕”；咽喉的伤疤，仿佛应藏好的“勋章”，无法缝合的伤口好似“额外的嘴巴”……。在这儿，奇美与奇丑的怪诞并列，沉重痛苦与轻松闲适的不协调混和所产生的“笑”，既宣泄了、同时也加强了作者与读者内心那难以名状的苦痛。

中国人之所以会形成一种不长于幽默的民族性格，固然与那西隔于高山、东阻于大海的封闭性地理环境和以农为本春耕秋收的稳定性生产方式不无关系，然而，这种印

记只是使得幽默感的发育显得困难一些，还并不足以使幽默感完全窒息(如前所述，先秦时，我们的老人们的幽默感是并不怎么弱的)。使这种“正经”化的民族性格形成的两个决定性因素，一是以氏族宗法制为核心的社会政治结构，一是以礼教为核心的意识形态结构。家庭与国家同构的宗法制政治结构，对社会实行着强控制的统治，给人们的心灵投下了阴影；而强化等级观念、控制情绪外溢的礼教意识，年复一年的也在炎黄子孙的心理中积淀了下来。

幽默的社会文化气氛的形成，无论就个人而言，抑或就社会而言，都必得要求有相当程度上的“心灵自由”和“言论自由”。所谓“心灵自由”，在个体当能“精骛八极，神游万仞”，理智不为情感态度所束缚，思想不为政治伦理所拘禁，敢想而复擅想；在社会则当为风云际会，百家争鸣，有各种思潮彼此撞击之火花，而无一鸟压林百雀噤声之态势。所谓“言论自由”在个体当能“巧言善辩”，“滑稽乱同”，能达其所欲达，言其所欲言；在社会则当“言无邮”，允许各人吐露各自的认识、想法。即以我国幽默发展史的纵向比较而言，显而易见，每一度幽默现象兴起之际，总是各种文化思潮会合、撞击之时，总是在那氏族宗法制政治结构和礼教意识形态结构松动、豁裂、部分崩溃乃至重新调整之日。其时，“文字狱”未必没有，然比较而言，“文网”当较为稀疏；“长幼、尊卑”之政治秩序未必不存，然相对而讲，权力地位多处于再分配之中，各种关系纠缠不清，“天坛式”的轴心型阶梯化结构松动，礼教意识淡化模糊，平等

观念抬头。

可是，在中国历史上，礼教意识与宗法政治出现松动、裂缝以至调整的机会并不很多。相反，长年来多处在礼教意识与宗法政治的一体化结构的禁锢之下，“笑君者罪当死”（孔子语，见《春秋谷梁传》），“天地君亲师”，推而广之，笑“天地”者有罪，笑“亲”者、笑“尊”者、笑“师”者、笑“长”者……莫不有罪。“不苟言笑”成了规范的行为模式，长此以往，幽默感当然难以蓬勃生长起来。

3．然而，尽管无庸讳言我国文化性格并非长于幽默，但我们近年来创造幽默和欣赏幽默的能力得到了空前的“开发”。

近年来，我国出版的各种“幽默小说集”、“幽默小品选”、“笑话录”……数以百计，专门性的《讽刺与幽默》、《杂文报》等亦已先后创刊，全国数千种报刊杂志中，除了科技学术专门刊物外，几乎无一不列有类似“讽刺与幽默”的栏目。相声、相声剧、滑稽戏、谐剧、喜剧、喜剧影片、漫画……赢得了千千万万听众、观众。

语言是社会交际的基本工具，也是文化演变的一面镜子。虽说尚无一部较为详尽的由“五·四”至今的现代汉语风格发展史足资参考，但通过对汉语辞格学史的梳理，在一定程度上倒也可以把握文学语言六十余年来的变迁轨迹，从而在一个侧面探得社会文化心理演进的痕迹。

中国第一本修辞格专著是1923年出版的《修辞格》，收辞格五类计二十七格，其中表达功能多为幽默有趣者不过十分之二，如：

反言、微辞、外辞、冷语、负辞、同辞。①

1926年，张弓先生发表了《中国修辞学》，录修辞方式六十七式，约有十分之二的方式常表现为风趣可笑，如：

翻案、曲达、旁敲、半露、双关、逆推、易词、反语、补语、矛盾、异合、撇言、拨语，②……

汉语修辞学真正的奠基之作《修辞学发凡》初版于1932年，以后一再印行。书中凡三十八格，其色彩俳谐风趣者十中有三，如：

倒反、婉转、析字、藏词、飞白、镶嵌、警策、折绕、转类、双关、仿拟、拈连。③

1963年，张弓先生出版了新著《现代汉语修辞学》，采辞式二十又四，约十分之三的辞式表现风格通常也是俳谐幽默的，其中如：

联珠、同语、反语、撇语、双关、幽默、讽

① 参见唐钺：《修辞格》，商务印书馆1923年版。

② 参见张弓：《中国修辞学》，华英书局1926年版。

③ 参见陈望道：《修辞学发凡》，上海人民出版社1976年版。

刺。①

然而，据笔者不完全统计，仅1980年以来，修辞学界归纳出的修辞新格的名目不下六十种(错综交叉、名异而实同者亦有相当一部分)，其中竟有十之七八的辞格，修辞效用通常诙谐滑稽，如：

借题、图示、统括、伸缩、凝离、奇问、扩义、精警、组字、析词、降用、易色、殊比、衬跌、释词、补正、换义、贯穿、杂混、巧移、谬解、仿词、迭字、拟误、迭映、同尾、闪避、拈比、借用、夹杂、拟形、精细、别解、诡谐、旁逸、异称、巧缀、舛互、序换、断词、返射、歧解、谲辞、移时、谐称。

虽说这些修辞新格揭示、归纳的也许不少是早已有之的言语现象，但之所以至今方被发掘出来，这不能不说明该类现象的累积已达到了相当的程度，以至由"隐"而"显"，产生了飞跃，引起了修辞学者"味蕾"的反应；同时，也说明了由于言语事实和文化气氛的影响，理论界对幽默的兴趣日甚一日，"有意注意"自然比"无意注意"得到了更多的发现。

"喜剧是文明之花，发达社会舆论之果"(别林斯基语)。

---

① 参见张弓：《现代汉语修辞学》，天津人民出版社1963年版。

坚冰既已打破，春江自当奔涌。可以预料，我国人民那创造幽默与欣赏幽默的能力必将更普遍地、更生气勃勃地生长起来。

（三）幽默的理论胚胎

幽默当然不能简单地等同于“笑”，但“笑”毕竟是幽默的最重要的表现特征。幽默美学的建设即如西方也还只有两百年历史，在我国更只有八十年的进程，但作为其理论来源的对“笑”的研究却肇始于两千多年以前。

1. 古代西方“笑”的理论主要凝聚在喜剧之树上。

西方喜剧理论始祖亚里斯多德提纲挈领地限定了什么是“可笑的东西”（“一种对旁人无伤，不至引起痛感的丑陋或乖讹”）、什么是“丑”（“‘较差’，并非一般意义的‘坏’”），从而揭示了“喜剧人物”的特质——“较差”而不坏、“丑”而对旁人无害、“可笑”而不引起痛感。今人“幽默”定义多由此脱胎而出①。

现存研究喜剧性第一份较为完整的材料——佚名氏的《喜剧论纲》，根据亚氏的思想线索，模仿亚氏悲剧定义的格式，对喜剧拟定了一个定义：

> 喜剧是对于一个可笑的、有缺点的、有相当长度的行动的摹仿，（用美化的语言，）各种（美化）

---

① 陈慧认为，幽默的定义在我国最为流行的是“轻微的讽刺”一说，在十九世纪欧洲最为流行的是出于“宽大、善良和同情”的笑。依此，则均可见亚氏之说的余响。参见陈慧：《论幽默》，《河北师范大学学报》1981年第1期。

分别见于(剧的名)部分；借人物的动作(来直接表达)，而不采用叙述(来传达)；借引起快感与笑来宣泄这些情感。喜剧来自笑。①

如果说这个定义与亚氏思想相比，并无太多的新意，那么，《喜剧论纲》对喜剧技巧的系统分析却不但具有开拓性，而且对后世也颇有影响。如由“言词的运用”产生“笑”，可有(破折号后为引者注疏)：

(1)同音异义字——“谐音双关”。

(2)同义字——“易色”。

(3)唠叨话——由啰嗦引起别人厌烦，而偏缺乏自知之明，旁人越讨厌他越啰嗦。

(4)变形字〔由加长(？)和剪短(？)而形成〕——对一个字的字母作增减，以得新字，近似汉语“仿词”。

(5)指小词——在名词前加不相称的幼称、蔑称、昵称，近似汉语“谐称”。

(6)变义字〔读音或这类的办法造成〕——语音“飞白”等。

(7)言词的形式——遣词造句的“飞白”。

---

① 〔希腊〕佚名：《喜剧论纲》，《古典文艺理论译丛》第七辑，人民文学出版社1964年版。

而由“事物的运用”产生的“笑”中，则有：

（1）转化物（丑化之物或美化之物）
（2）骗局
（3）不可能的事
（4）可能而不相干的事
（5）出乎意料的事
（6）人物的贬低
（7）滑稽（手势）舞蹈的运用
（8）一个有权势的人，选择最不足取的事物，不选择最重大的事物
（9）对话不连贯，并没有下文

其中“（9）对话不连贯”颇可视为汉语修辞学中所谓“跳脱”。《喜剧论纲》经验性地对“笑”的技巧作了初步归纳，却未能对“笑”的机理作深入阐发，而要真正有条理、有说服力揭示“笑”的技巧，又是必须以这一阐发为前提的。后人因而对究竟什么是喜剧的本质作了旷日持久、汗牛充栋的讨论。

继亚氏将喜剧与丑联系起来后，德国戏剧理论家莱辛则在《汉堡剧评》中论定，一般的丑并不可笑，可笑在于美与丑的“混合”、完美与不完美的对比。俄罗斯美学家车尔尼雪夫斯基并未否定可笑源于美丑对比，不过他认为“只有到了丑强把自己装成美的时候这才滑稽”①，也就是说

①．车尔尼雪夫斯基：《论崇高与滑稽》，《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷，上海译文出版社1979年版。

丑的内容与其所力图自炫的美的形式形成的特殊对比才是可笑的根源。本世纪初法国哲学家柏格森则明确地否定了车氏"丑，这是滑稽的基础、本质"的说法，提出"滑稽与其说是丑，不如说是僵"，即滑稽产生于事物的机械性与生命的流动性的矛盾。①

十八世纪末、十九世纪初的德国两位著名哲学家对喜剧也作了探讨，康德认为作为喜剧感的"笑是一种从紧张的期待突然转化为虚无的感情"②，是理性对对象的自由戏弄。黑格尔细心地区分了可笑性和喜剧性。他认为，任何事物，只要目的与手段、目的与人物、本质与现象产生了矛盾和不相称，让人看出名实不符、意图落空，总是可笑的。喜剧性的关键在于这些情况与主人公自我感觉的矛盾，是一个目的在被一个非常认真、自信的主体追求实现过程中显示出的(目的之)虚假性。

2. 中国古代"笑"的理论多半散见于对笑话机理的领悟。

我国"笑"的审美标准的探讨始于《诗经·卫风·淇奥》："善为谑兮，不为虐兮。"形式可以"谑"，内容得"不虐"。司马迁则进一步提出了"善为笑言，然合于大道"③的主张。晋葛洪继承《诗经》而具体指出"善于依因机会，准拟体例，

---

① 柏格森：《笑——论滑稽的意义》，中国戏剧出版社1980年版。
② 康德：《判断力批判》上卷，商务印书馆1964年版，第180页。
③ 司马迁：《史记·滑稽列传》。

引古喻今，言微理举，雅而可笑，中而不伤”①才是一种理想的语言。刘勰亦复申言之“辞虽倾回，意归义正”②，即如明人所云，虽为“戏笔”，终在“有为”③。这一以内容为要、以中和为上的审美理想，不但成了历代文人规范“谐隐”的标准，而且也成了我国现代引进西方幽默美学的文化背景。

林语堂在翻译 humour 时便说，汉语中的滑稽、诙谐、谑浪、奚落、调侃、孟浪、俏皮等等，皆“未能表现宽宏恬静的‘幽默’意义，……最近者为‘谑而不虐’，盖存忠厚之意。”④

为了坚持这一审美理想，就必须反对“空戏滑稽，德音大坏”⑤的现象。葛洪以“不根人之所讳，不犯人之所惜”⑥欲人隅反；清陈皋谟则以《笑忌》作题，举十例而详之：戒“笑中刀、刺人隐事、涉闱政、侮圣贤、分左右袒、令人难堪、寓炎凉”等⑦。当然，也有反其道而行之者，清人石成金便说：

或有怪予立意虽佳，但语甚刻毒，令闻者难

① 〔晋〕葛洪：《抱朴子・疾谬》。
② 刘勰：《文心雕龙・谐隐》。
③ 〔明〕陆灼：《艾子后语・序》。
④ 林语堂：《答青崖论幽默译名》，《论语》1932年第1期。
⑤ 刘勰：《文心雕龙・谐隐》。
⑥ 〔晋〕葛洪：《抱朴子・疾谬》。
⑦ 〔清〕陈皋谟：《半庵笑政・笑忌》。

当，未免破笑成怒，大非圣言含蕴之比，岂不以美意而种恨因乎？予谓沉疴痼疾，非用猛药，何能起死回生；若听予之笑，不自悔改而反生怒恨者，是病已垂危，医进良药，尚迟疑不服，转咎药性之猛烈，思欲体健身安，何可得哉？但愿听笑者，入耳警心，则人性之天良顿复，遍地无不好之人。方知刻毒语言，有功于世者不小。①

就理论的勇气与深度而言，石成金显然要稍胜葛洪等辈一筹，尽管其基本思想仍是直接继承了司马迁的"合于大道"。

"笑"，应当符合审美理想，那么，符合理想的"笑"，又有什么审美价值呢？正统文人多以沉默不语以示不齿，如司空图作《二十四诗品》，其中无一品稍近俳谐者。元人周德清更明确指出："不可作俗语、蛮语、谑语……讥消语"②。明人王世贞于此曾针锋相对："愚谓谑、市、讥消亦不尽然，顾用之何如耳"③。

古人对"笑"的审美价值的认识，首先体现在将"典雅"与"鄙俗"并美。《魏书·胡叟传》称胡叟"好属文，既善为典雅之辞，又工为鄙俗之句"。钱钟书先生因以发明之，"盖'鄙俗'亦判'工'拙优劣也。'鄙俗'而'工'，亦可嘉尚。"④

① 〔清〕石成金：《笑得好·自叙》。
② 〔元〕周德清：《中原音韵·正语作词起例·作词十法》。
③ 〔明〕王世贞：《曲藻》。
④ 钱钟书：《管锥编》中华书局1979年版，第四册，1498页。

也就是说，在《魏书》作者看来，“鄙俗之句”是可与“典雅之辞”并工的，这不啻是一个很有胆识的见解。嗣其后，在理论上坚持这一认识的并不多，然亦非无人。明朱权“新定乐府体”时，便勇敢地将“嘲讥戏谑”的“骚人体”和“诡喻婬虐，即‘婬词’”的“俳优体”同“豪放不羁”的“丹丘体”等并列“一十五家”体。①

降至明清，更有将“笑”的审美价值置于极高之地位者，明叶舟为《谐丛》题辞曰：

占其片语，觉口角之生香，绎其全篇，恍心苗之濯雪，洵词坛之鼓吹，艺苑之准绳也。

并且他还进一步以之与“余昔年……列古今名作，自子史骚赋以迄诗歌叙记，精选三百余首”相比，“一睹斯编，遂惭形秽，小巫之神气尽丧，河伯之面目忽旋”。②这里将“笑”的艺术的审美价值高置于其他艺术之上。这种言词固然不无为心理自卫计而自张其目之成分，然而“过正”的言词对于矫枉有时亦足以收醒心醒目、惊世骇俗之效。

唐人柳宗元则从艺术辩证法的角度提出了对“笑”的价值的见解：“嬉笑之怒，甚于裂眦；长歌之哀，过于恸哭。”③认识到“嬉”与“怒”、“歌”与“哀”是有联系而互相渗透的，

---

① 〔明〕朱权：《太和正音谱》（卷上）。

② 〔明〕叶舟：《携钟伯敬先生秘集十五种·题辞》。

③ 〔唐〕柳宗元：《对贺者》。

认识到这种渗透仿佛“要想甜，加点盐”，能“一倍增其哀乐”，这与西方古典文艺理论断然划定悲剧与喜剧的界限相比，无疑是难能而且可贵的。

古人虽有重“笑”的审美价值者，然比较而言，一般都更重其社会功能。

“谈笑”而“解纷”，是古人最为重视的社会功能。司马迁在《史记·滑稽列传》中即云：“谈言微中，亦可以解纷”。这个“纷”，固然可以是一般的社会纠纷，约如今人所言“幽默是社会生活的润滑剂”，然而，古人更重视的是政治纠葛、矛盾、症结：“淳于髡仰天大笑，齐威王横行。优孟摇头而歌，负薪者以封。优旃临槛疾呼，陛楯得以半更。”因而，太史公才高声赞叹：“岂不伟哉！”当然，也有论者并不强调“谐笑”的“经世”之用，而比较注重其“供我之祛愁排闷”获得心理平衡的功用。如清“独逸窝退士”在《笑笑录·序》中便有“平生善愁，居恒郁郁不快，亦赖陶写胸襟”之语。比较而言，明人郭子章之议则显得全面而不偏颇：

> 顾谐有二：有无益于理乱，无关于名教，而御人口给者，班生所谓口谐倡辩是也；有批龙鳞于谈笑，息蜗争于顷刻，而悟主解纷者，太史公所谓谈言微中是也。①

他明确指出了“谐”有两类，一类是日常生活中“御人口

① 〔明〕郭子章：《谐语·序》。

给”，巧舌辩笑的工具，一类是政治斗争中“批龙鳞”“息蜗争”的利器。值得注意的是，他非常强调“笑”在讽刺、攻击中的外壳伪装、自我保护功能，假如“一语讥笑，因而贾罪……。身之不能卫，而皇恤其他，则无戏言可也”。①

从观众心理学的角度思考“科诨”的是清人戏剧家李渔，他在论曲专著《闲情偶寄》中立专章讨论了“科诨”：

> 插科打诨，填词之末技也。然欲雅俗共欢，智愚共赏，则当全在此处留神。文字佳，情节佳，而科诨不佳，非特俗人怕看，即雅人韵士，亦有瞌睡之时。作传奇者，全要善驱睡魔。睡魔一至，则后乎此者，虽有钧天之乐，霓裳羽衣之舞，皆付之不见不闻，如对泥人作揖、土佛谈经矣。予尝以此告优人，谓戏文好处，全在下半本。只消三两个瞌睡，便隔断一部神情，瞌睡醒时，上文下文已不接续，即使抖起精神再看，只好断章取义作零出观。若是，则科诨非科诨，乃看戏之人参汤也。养精益神，使人不倦，全在于此，可作小道观乎？②

现代心理学告诉我们：常人把注意力完全集中于一件事上而不被其他思想打扰的最长时间只有11秒，也就是，观众将不得不每隔11秒就把他们的行将分散的注意力猛地拉回

① 〔明〕郭子章：《谐语·序》。
② 〔清〕李渔：《闲情偶寄·科诨第五》。

来注意听你在说些什么。① 这种强制性的注意很容易产生心理疲劳，心理学家因此而作了不少研究和建议。李渔则以一位戏剧作家和理论家的敏锐的直觉，不但注意到了这种心理疲劳，而且还提出了消除这一疲劳的极有效的法子——科诨，即“笑”。

“笑”是具有一定的审美价值和社会功能的，那么，怎样才能创作出符合审美理想的“笑”的艺术呢？古人的探索是从创作准备、创作方法、创作材料三个方面入手的。梅之熉读《谭概》时尝较为深入地论过了主体修养：

> 老氏云：“谭言微中，可以解纷。”然则谭何容易？不有学也不足谭，不有识也不能谭，不有胆也不敢谭，不有牢骚郁积于中而无路发摅也不欲谭。②

梅子将一个人的学问、认识、胆气与心中牢骚作为“笑谭”的先决条件，颇有见地。识与学相辅相成，“世界对于思考者是一出喜剧”（霍勒斯·沃尔普语），无识，则无法发现生活的喜剧性；无学，则不但识难以深，而且即使发现了生活的喜剧性却也缺乏喜剧性的表达技巧。识学具而乏胆力，则有言不敢说，尤其是“批龙鳞”、临“祸争”时，更非性如鼠辈者所能“谭”。但“不平则鸣”，牢骚才是“谭笑”的内驱力，这就颇有点儿近似弗洛伊德关于幽默是人的受压

---

① 〔英〕柏西·布克：《音乐家心理学》。

② 〔明〕冯梦龙：《古今谭概·古亭社弟梅之熉惠连述》。

抑欲念的发泄的意见了。

清人陈皋谟的《半庵笑政·笑品》虽说题意为"笑"的品类，其实也不妨看作是"笑"的创作方法。其中"利齿"讲究言语的"急智"、辞令的灵巧；"工模仿"指的是假而乱真、乱真仍假的模仿可以成为笑的源泉；"默会"说的是"笑是思考的产物"，直率说出难以逗笑，恍然大悟才易喷饭；"翻腐作新"也许既包含"尖新"才有趣味的意思，又不无仿拟陈词而自身并非滥调则可得滑稽效果的意味；"勿作意"可谓是"我本无心说笑话，谁知笑话逼人来"，漫不经心的外表才易给人以"出乎意料"的效果；"一语中的"讲的是警辟深刻的言词才有笑的力量。

《半庵笑政》对"笑"的研究是古人中最为全面的一个，这里还专列"笑资"一节，论述了"笑"的常见创作素材以供隅反。如：

> 对客泄气、乡下人着新衣进城拜年、听醉语、学官话、优人打诨、帮闲客作足恭状、哑巴比手势、村夫掉文、和尚发怒、痴人听因果坠泪、口吃人相骂、胡子饮食不利便。

王君玉也曾举"好笑"之例有："对客泄气、村妓妆梳、长人著短衣、妇人坠马、口吃人相骂"①。其实，诸如元人陶宗仪《说郛·卷五·杂纂》所列各类现象如"不相称"（先

---

① 《说郛·卷五·杂纂·王君玉续纂》。

生不甚识字、贫斥使人、屠家看经……)、“相似”(印似婴儿随身、婢似猫儿暖处便住……),均可看作对“笑”素材资料的经验性概括。这种经验概括更多地是反映在笑话集的分目上，如冯梦龙《笑府》便有“腐流”、“谬误”等类目。大抵而言，总嫌理论抽象度不够因而事实涵盖面不宽，不如我国古典文艺理论中诸如对“风骨”、“意境”的论述，虽多也是具象式的，其实却是经过抽象阶段以后的具象，因此也就具有丰厚的内涵。

对“笑”的本质机理的分析在我国古人那里是极少的。爬罗一下，似可归之于二，一是对“笑理”的思考，一是对“笑候”的分析。对“笑”的机理的认识古人并没有明白道出，我们只能通过一些相关的论述加以揣摩。明人谢肇淛曰:“古今载籍，有可以资解颐者多矣，苟悟其趣，皆禅机。”① 以“禅机”喻“解颐之趣”的领悟,颇近此中之味,然苟“言浅意深，妙在顿悟”耳抑或其他，可惜语焉不详。明人潘之恒的“仁义素张，何妨一弛，郁陶不开，非以涤性”②之说，似乎又是指“笑”是源于内心被压抑情感的宣泄的。《金瓶梅》中温秀才曰:“自古言:‘不亵不笑’”③，对笑理的揭示更为明白而切实。不过，清人陈皋谟的《半庵笑政·笑资》从具体材料的并列中、明冯梦龙在对世事的阐述概括中，却都暗示了这样一个命题：笑产生于矛盾，可笑性

① 〔明〕谢肇淛:《五杂俎·卷之十六·事部四》。
② 〔明〕潘之恒:《谐史引》,《雪涛谐史》。
③ 兰陵笑笑生:《金瓶梅》第六、七回。

无所不在。《半庵笑政》中所谓“乡下人着新衣进城拜年”便是由于难得穿新衣的乡下人乍穿新衣必窘，礼仪之中动作僵化，生动的人仿佛被装进了僵硬的外套，目的性与合理性便发生了冲突；“口吃人相骂”更是如此。《广笑府》论“或笑人，或笑于人，笑人者亦复笑于人，笑于人者亦复笑人，人之相笑宁有已时？……古今世界一大笑府，我与若皆在其中供话柄。不话不成人，不笑不成话，不笑不话不成世界。”① 其中所包孕的无论何时、何地、何人、何事，可笑性（喜剧性）无所不在的思想无疑不但比西方悲、喜剧截然分割的古典喜剧理论辨证得多，而且比近代西人的“悲喜剧”理论尽管较为肤浅，但却更为圆融。

所谓“笑候”即“笑”的背景条件，清人陈皋谟直观地注意并分析了西方现代美学家刚刚说清的问题，颇为不易。“笑”需要一定的心理条件：“客舟、月下、炎伏、偷闲”②——不正是说“在平静宁和的心灵上，滑稽才能产生它震撼的作用”③？“霖雨恼人、乍失意、无宿处夜坐”④——不正是讲受到压抑需要发泄，然而这“压抑”又并非一种极大伤害，批评的“笑”便特别容易产生？“笑”需要一定的社会条件，柏格森认为：“笑需要有一种回声”⑤，《半庵笑政·笑友》则不但感到了这一点，而且还具体指出了什么人容易成为“笑”的“回音壁”：“名姬、知己、韵小人、酒肉头

① 〔明〕冯梦龙：《广笑府·序》。

②④ 〔清〕陈皋谟：《半庵笑政·笑候》。

③⑤ 〔法〕柏格森：《笑——论滑稽的意义》，中国戏剧出版社1980年版，第3页，第4页。

陀、羽流、属意人”，他们多半心胸开朗、性情洒脱，善悟言外之意而少急猴羞怒之相，自笑笑人，能入善出，当然易于建立幽默的信息交流气氛。

中国古代“笑”的理论中固然不乏精采的语句，然而就其整体而言，多一时之兴会而乏系统之阐述；多直观之感受而乏理论之讨论，多功能之考虑而乏机理之思究。于此，我们固不便强求先贤，却也不能不为之扼腕遗憾。

二、幽默的内核

“有多少人，就有多少意见”，这是十七世纪英国喜剧家康格里夫试图确定幽默的含义时发出的感慨。二百几十年过去，尽管“逝者如斯”，然而面对这同样的问题，今人的感慨却只能是有增无已。

（一）纷纭的见解

历来对于幽默的见解众说纷纭，举其大要，至少可得技式说、主体说、表现说、综合说四大类。

1. 技式说——把幽默看成是一种技巧、方式的意见在修辞学界和戏剧界较为多见。

修辞学者张弓先生六十年代时指出：

> 幽默式是汉语修辞重点辞式之一。……幽默是利用语言条件，对事物表现诙谐滑稽的情趣。特点是表示轻松愉快的态度。它的基础是“真实”。①

① 张弓：《现代汉语修辞学》。

如果除了王易先生三十年代曾提出诙谐是一种兴会的说法之外，明确地讨论“幽默”的，张弓先生可说是汉语修辞学界第一人。

1979年底出版的《修辞知识》坚持了这种幽默是与比喻、夸张并列的“修辞方式”的观点。①嗣后，又有同志认为：“幽默也是一种修辞手法”②。其实，说是“手法”也罢，说是“方式”也罢，都是沿用了张弓先生的说法，都是说幽默只不过一种语言运用上的修辞格。可是，所谓辞格、辞式，都是有着特殊表达功能的“格式”，即使仅以语言幽默而论，也并没有这样一种界限比较分明的语句格式，何况，幽默又不能限于语言一隅。尽管幽默的确是常常与一定的修辞方式联系着的，但仅就上述两点而言，辞格一说已难成立。

同为技式说，另外一些意见由于并不把幽默只看作一种语言技式，而说得略为圆通一些。《俄语词典》认为：幽默是：

> 文艺作品中用滑稽可笑的形式表现事物的艺术手法。③

---

① 杨鸿儒：《修辞知识》，四川人民出版社1979年版。

② 曹治国、岳冬梅：《趣味修辞》吉林人民出版社1982年版。

③ 苏联科学院：《俄语词典》（四卷集），俄文版第4卷，转引自陈孝英《“幽默”源流探微》。

然而，这一说法也颇有些扞格难通之处，如我们可以在日常生活说“某人相当幽默”，这就很难用这类定义来解释。问题在于，这里简单地丢弃了艺术作品以外的领域，也大大缩小了艺术创作中的主体的作用。

2. 主体说——由于“幽默”是由表人的“体液”、“脾性”发展而来的美学范畴，因而很自然地，美学界在论述其内涵时，往往是从主体的气质、情绪、能力等方面来加以考虑的。

列宁曾经说过：“幽默是一种优美的健康的品质”①。今人则有“幽默乃是……一种隐藏着的轻松愉快的气质”②之说。老舍先生曾比较详细地阐述幽默“是一视同仁的心态”③的观点。他解释道，幽默的人：

> 他既不呼号叫骂，看别人都不是东西，也不顾影自怜，看自己如一活宝贝。他是由事件看出可笑之点，而极巧妙的写出来。他自己看出人间的缺欠，也愿使别人看到。不仅仅是看到，他还承认人类的缺欠，于是人人有可笑之处，他自己也非例外，再往大处一想，人寿百年，而企图无限，根本矛盾可笑。于是笑里带着同情，而幽默乃通于深奥。

---

① 高尔基：《列宁》第26页，转引自杨辛《喜剧的特征》，《美学与美学史论集》，新疆人民出版社1982年版。

② 金起元：《试谈传统幽默》，《青海师大学报》1985年第1期。

③ 老舍：《谈幽默》，《老舍论创作》，上海文艺出版社1982年版。

老舍这一说法颇同于德国美学家让·波尔关于幽默是一种抚慰人类的善意的微笑的意见，都强调了其中的善意性。而《苏联大百科全书》尽管也是从主体的心理状态出发，却比较强调其严肃性：

(幽默是)自觉地以表面滑稽、实则严肃的态度对待对象、现象以及整个世界。①

除了认为幽默是主体的品质、气质、心态、态度而外，也有认为幽默是主体的一种能力的：

(幽默是)引人发笑或感受情趣的能力。②

从主体的气质、态度、能力出发考察幽默，比较容易把握幽默与其他相关的美学范畴(如"滑稽"等)的区别，但是，假如得出结论幽默只是属于气质、态度、能力，那么，作为这些气质、态度、能力的表现的幽默艺术就被人为地划到了幽默的外延之外了。

技式说与主体说，由于在理论上各执一端，因此显得涵盖面都不够宽。相形之下，表现说中的不少意见则较为

---

① 《苏联大百科全书》，1978年俄文版第30卷第40页；转引自陈孝英《"幽默"源流探微》。

② 《现代高级英语辞典》，1974年英文版第424页；转引自陈孝英《"幽默"源流探微》。

圆通一些。

3. 表现说——这类意见并不简单地把幽默看作是一种方式抑或是一种心态；而是抓住其"表现"进行概括。汉语辞书多取这一立场。

认为幽默是一种性状的，可推《现代汉语词典》与《辞海》。前者认为：

(幽默即)有趣或可笑而意味深长的。①

与之属于同一辞书系统的《现代汉语小词典》和《新华字典》等也持同说。《辞海》则排除了抽象物与其他非生物有幽默的可能：幽默即"言语或举动有趣而含意较深"。② 如果说这些辞书都比较强调幽默除了"可笑"之外，还须"意味深长"；那么，也有一些意见避而不提后者，而使幽默显得大致就与"可笑性"相当了。如：幽默是"生活里的滑稽现象的反映"(季摩菲耶夫)③；"正人君子，那应该更是幽默的专家，没有他们，便不能启发人们幽默的天才。你只要看他们的文章，听他们的谈话，再去考虑他们平时的行为，观照他内在的思想——那种比较的结果，便是幽默的本质，幽默的自身。"④

---

① 中国科学院语言所，《现代汉语词典》(试用本)，商务印书馆1977年版。

② 《辞海·语词分册》(修订稿)上册，上海人民出版社1977年版。

③ 〔苏〕季摩菲耶夫，《文学概论》139页，平明出版社。

④ 伧，《幽默的启示》，《申报·自由谈》，1933年8月4日。

幽默是一种表现，有不少人从这里出发，试图作较进一步的探讨。有些人以为幽默是一种"笑"，但在是什么味儿的"笑"上，又有种种不同：或曰是苦的，是"同情的苦笑"①；或曰是甜的，是"极适中的使人在理知上以后在情感上感到会心的甜蜜的微笑的一种东西"。②

把幽默看成是一种性质、状态、表现的，就其总体看来，理论覆盖面较宽——既可说明主体的气质或心态，又可解释艺术的技巧、方式，较为活脱。但却带来了另一个问题，过分活脱，难免空脱，仿佛"羚羊挂角，无迹可求"。

介于表现说与技式说之间，还有认为幽默是一种喜剧形式。陈慧同志便认为：

幽默是通过美丑对照而引起的轻松而有深意的笑来表现美压倒丑的优势的一种喜剧形式。③

此外王玮同志认为：幽默是具有"意会性"的"笑的艺术"。④陈孝英同志则沿用了幽默的广义与狭义之说："广义的幽默是喜剧艺术（或称"笑"的艺术）的一个总称，它包括一切使人发笑的文字及其他艺术形式（如绘画、音乐等）在内，讽刺、滑稽、戏谑、闹剧、打诨……都是'广义的幽默'大

① 马南邨：《生活和幽默》，《燕山夜话》。

② 侍桁：《谈"幽默"》，《申报·自由谈》1932年12月9日。

③ 陈慧：《论幽默》，《河北师范大学学报》1981年第1期。

④ 王玮：《试谈幽默的共性与个性》，上海《社会科学》1982年第12期。

家族中的合法成员。……狭义的幽默仅仅是喜剧艺术中的一个分支，是‘笑’所包含的众多艺术形式中比较含蓄、深沉的一种。”①

康格里夫的意见则介于主体说与表现说之间，他认为：幽默是“与生俱来”或者是“由于性格的某些偶然改变或者体质的内在属性的变革而移植在我们身上的”“一种特殊的、不可避免的言谈举止的方式，只对某一个人说来它是特有的、自然的，从而使他的言谈举止与别人相区别。”②

这两种与表现说相联系的意见，或多或少地显示出了趋向综合说的理论趋势。

4．综合说——它避免了单一的技式说或主体说的偏颇之弊，如表现说一样具有较宽的理论覆盖面；同时又显得比表现说要切实具体。但具体如何“综合”，又意见不一，理论概括的准确度与深刻度也不一样。

卢那察尔斯基既把幽默看成是一种情绪，又认为它是一种手段：

> 幽默是一种温和的笑，是这样一种情绪，就是您觉得您所嘲笑的人又可笑又可怜，或者您虽然觉得他可笑，但是又必须谅解和宽恕他。……

---

① 陈孝英：《试论幽默的情景和功能》，《文艺研究》1981年第2期。

② 〔英〕康格里夫：《论喜剧中的幽默》，《古典文艺理论译丛》第七辑。

对于无产阶级要加以教育的那些阶级，对于无产阶级内部那些基本良好的分子，幽默是一种极妙的潜移默化的手段。①

他这里所说的"手段"，指的是一种"武器"，而非什么"技巧、方式"。二十年代时，林语堂在《幽默杂话》一文中则以为：幽默是"一种作者或作品的风格"，其核心、其渊源在于一种"真实的、宽容的、同情的人生观"。② 日人厨川白村也认为：幽默"是大抵从'理性底倒错感'而生的""可笑味"；同时，"作为人类发达的一个助因，是可以尊重的心的动作。"③这些说法似乎仍不能令人满意。

《牛津英语辞典》对幽默作了这样的解释：

行为、谈吐、文章中足以使人逗乐、发笑或消遣的特点；欣赏和表达这些特点的能力。④

学界有不少人继承了这一观点并将其"美学化"。如奥夫相尼柯夫等指出：幽默既是"在生活中判明和再现喜剧性特征、方面和现象的能力"；又是"作温和的微笑和开善意的

① 卢那察尔斯基：《社会主义现实主义》，《卢尔察那斯基论文学》第68—70页，人民文学出版社1978年版。
② 林玉堂：《幽默杂话》，《晨报副镌》1924年6月9日。
③ 〔日〕厨川白村：《出了象牙之塔·说幽默》，《鲁迅全集》第十三卷第583—585页，人民文学出版社1973年版。
④ 《牛津英语辞典》，〔英〕牛津大学出版社1971年版。

玩笑"的"喜剧性的特殊样式"。① 徐侗曾就此作了比较深入而具体的讨论，他指出："真正的幽默，首先是作家本身的一种能力，它生气勃勃地到处活跃着。……当他们将幽默的思致物化地表现出来时，'幽默'，便成了美学事实，存在于具体可感的文艺作品中了。"②这话很有道理，但在"能力"与"美学事实"之间是否还有其他因素呢？倘若没有，这种"能力"又何以"表现"成"美学事实"呢？看来还需要作进一步讨论。

综观以上四类观点，我们不难发现：

——对于幽默的滋味的认识，可有甜蜜、苦涩、既苦又甜等种种差异；

——对于幽默的可笑性程度的认识，可有有趣、可笑、滑稽、可笑而意味深长……种种层级；

——对于幽默的"骨架"的认识，可有修辞方式、艺术表现手法、喜剧形式、风格、效果、态度、情绪、能力、气质、品质、人生观……种种区别；

——对于幽默的成因的认识，可有美丑对照、美压倒丑、无大伤害性的丑、强装成美的丑、这一感情与那一感情的相互排挤、本质同现象的矛盾和目的同手段之间的矛盾、在实现时失去了自己目的之目的、从紧张的期待突然转化为虚无的感情、僵化了的事件和言行及思想……种种

① 〔苏〕奥夫相夫柯夫等主编：《简明美学辞典》知识出版社1981年版。

② 徐侗：《试论幽默》，《文学评论》1984年第2期。

不同。

总而言之，在这种种意见中，最富启发性的，当是“综合说”，当然，无论哪一种认识都有其合理的因素，由这些种种不同意见所昭示出一幅因种种联系相互作用而交织起来的广阔画面，将成为我们思考问题的出发点；他们在立论过程中撞击出的思想火花，也是我们在摸索中借以认路的光芒。

(二)小结

1. 幽默与非幽默

我以为：幽默是一种精神现象。这种精神现象有广义、常义、狭义三个层次。

广义的幽默，与“可笑性”大致相当。诸如滑稽、诙谐、打诨、风趣……，只要是具有“可笑性”的精神现象，都可以成为幽默的广义家族的成员。

狭义的幽默，则特指其中最富审美价值的那一层精神现象。这是一种灵气，是一种生动感、生命感，是一种对宇宙万物区而不隔性质的把握方式。表现在现象分析上，便是对“异而不同、区而有隔、碍而不通”的社会观念的超越；“化异为同”、“化同为异”；是在社会、心理、意识的“电位差”很高的事物之间所爆发出的智力的“闪电”。正因为宇宙万物并非“碍而不通”，你我他、人兽鬼、尊与卑、美与丑、彼与此……，无不有相通相转之处，于是表现在人生态度上，便是一种宽厚、一种宽容，嘲他不无自嘲，自嘲亦系嘲他，人与己、人与人、此与彼……，既然其“性”有相通，持“情”也就不必如水火不容。宇宙万物万性

虽可相通相转，然而在此时此地此人，在一定的时空中，在一定的自然环境尤其是社会环境中，又颇难以相通相转；个体的生命力、创造力对各种自然的、社会的、心理的“区隔”在根本上是“超”而不“脱”的，于是，表现在存在意识上，便是一种浸染着悲剧感的喜剧。总而言之，狭义的幽默，便是这么一种由机智而又宽容的讽刺所造成的，“可笑”中浸染着悲剧意味的精神现象。如钱钟书的长篇小说《围城》，文笔犀利、奇想联翩，跳动着生气勃勃的创造力，然而这高卓智力所嘲讽的，却是一种连作者也难以完全跳脱的人生境地，于是嘲他每每成了自嘲，自嘲又不无解嘲，讽刺中蕴含着宽容，喜剧下流动着悲剧，“令人回肠荡气”①。

我们所要着重讨论的是常义的幽默。这是一种具有诉诸理智的“可笑性”的精神现象。所谓“诉诸理智的可笑性”，是指这种可笑是思考的产物。一个不识字的拍马屁者把“强烈要求张春桥当总理”的大幅标语贴成“张春桥强烈要求当总理”，对他自己来说，无所谓幽默，但在能了解其意蕴的矛盾变化者来说，却是颇为幽默有趣的。正因为幽默是思想的产物，不是什么纯粹的动作古怪、言谈荒唐的可笑，所以，思想能力越强的人，也就越易于创造出幽默的作品和感受到幽默的氛围。

而这种“诉诸理智的可笑性”的内核，就在于合乎常规

① 杨绛：《记钱钟书与〈围城〉》，湖南人民出版社1986年版，第37页。

的内容采取了超乎常规的形式或者合乎常规的形式荷载了超乎常规的内容，所引起的心理能量(期待的、经验的、情感的……心理能量)遽然释放的可笑。例如：

> 他太认真了！他太笃诚了！他太郑重了！他太革命了！他挺身而出了！他誓死捍卫了！很久很久，许多年以来他已经没有体会过这种正义感和激昂感、悲壮感了！“暮色苍茫看劲松，乱云飞渡仍从容。”“沧海横流，方显出英雄本色。”没错，这是大是大非的原则争论，这是举什么旗、走什么路、迈什么步的问题！
>
> ——王蒙《冬天的话题》

倘若“他”为之“慷慨激昂快要达到声泪俱下”的确乎是关系着人类的未来、祖国的盛衰，那么，这种“悲壮情绪”是合乎目的、合乎规律，是无可非议的，当然也就无所谓“可笑”。可是，使“他”如此激愤的是什么呢？只不过是有人在地区报纸的“报屁股”的随笔中，提到外国人喜欢早晨洗澡。这样，如此庄重严肃、全力以赴的情绪便成了一场笑剧，作家的这番“庄严恢宏”的笔调，便成了对作为“沐浴学权威”的“他”的极大嘲弄。由对不合规律的事物采取合乎规律的外观这种喜剧性的认识而产生的批评，便借“笑”而释放出来。

作为一种精神现象，幽默有三个层次，或曰三种境界。同时，我以为，它又应当包括三个方面：即心力、方

式、氛围。

幽默是诉诸理智、即有意味的可笑。作为具有特性的精神现象，亦即作为精神现象的特性，它主要体现在"氛围"上。所谓氛围，在艺术作品中，便是一种风格色彩；在语言活动中，便是一种交际效果；在日常生活中，便是一种气氛格调。尽管中国古代风格分类学名著《二十四诗品》中并无"幽默"一品，但幽默实在也如"雄放"、"冲淡"、"含蓄"、"流动"……一样，是一种风格、效果。我们说"老舍幽默深沉"，说"《第二十二条军规》幽默荒谬"，说"'三毛'幽默可爱"……，都是因为从这些人、这些作品、这些形象中，使我们感受到了一种情趣、一种氛围、一种有意味的可笑性。

既然幽默体现在一定的"氛围"上，那么，这种氛围必得有一定的"方式"来加以体现。正如美国文论家韦勒克·沃伦所言："在我们必须丢弃那种认为修辞手段与特别的'表达力价值'之间应有一一对应关系的原子论观点的同时，我们还应该看到，建立文体特点与表达效果之间的特别关系并不是不可能的。"①幽默氛围和风格的形成，也得有与之相应的结构方式，即得有与之相应的实体元素或关系元素（元素与元素的组合方式）一定量的累积，得有一定的材料与手段的使用。当然，这里的"方式"，并不是指某一"个"很具体的结构手段或材料，而是指一"群"彼此有联系

① 〔美〕韦勒克·沃伦：《文学理论》，三联书店1984年11月版，第192页。

的材料、手段及其组合关系而构成的一“个”模糊集合。

如前所述，有人曾把幽默仅仅看成是一种表达方式、艺术手段，这显然不妥；然而，倘若因此而全盘否认幽默氛围与表达手段的关系，那也未免失之偏颇，未免难以解释事实现象。以“易色”(变格使用词语的一种方法，以移置词语的色彩为主要结构特征)而言，无论是以褒义词用作贬斥，还是以贬义词用作褒扬；无论是以公文色彩描写感情生活，还是以日常情感语词去写公文……，只要用得合乎题旨情景，通常都可获得滑稽幽默的效用。例如：

> 天黑了，回到家，老婆也干预起“朝政”来了，当然，是带着打是疼、骂是爱的温情……
>
> ——王蒙《说客盈门》

> 可是就在这时候，他俩发生了第一次争执。原来趁将军弯腰上肩的时候，小李偷偷把绳子往后移了半尺多。这个“舞弊”的做法被将军发觉了。将军扭回身抓住绳子往前移过来，不满地说：“这，这不行。”
>
> ——王愿坚《普通劳动者》

> 寡妇也没请李梅亭批准，就(与男仆)主仆俩合开一个房间。大家看了奇怪，李梅亭尤其义愤填胸，背后咕了好一阵：“男女有别，尊卑有分。”
>
> ——钱钟书《围城》

由此可见，不论是以古代政治术语写今日夫妻生活，以贬义词写褒扬事，抑或以褒义词贬斥想吊膀子未成反吃醋的假道学，其效果或浓或淡都是幽默的。因此，在主体条件相同的情况下，在具有对题旨情景的适切度相等的情况下，不同的表达手段所造成的效果是会有差别的，可能是幽默的，也可能并不幽默。然而应该说，幽默的氛围、风格、效果与幽默的手段、方式、方法之间的对应关系，绝不是单一的、凝固的，这一点，我们将在第二章中着重讨论。

幽默作为一种精神现象，得体现在"氛围"上，由"方式"来体现，而氛围和方式所体现的又是什么呢？应该是一种"心力"。法国哲学家柏格森曾经指出：

> 我们请读者注意的第一点是：在真正是属于人的范围以外无所谓滑稽。景色可以美丽、幽雅、庄严、平凡或者丑恶，但决不会可笑。我们可能笑一个动物，但那是因为在这个动物身上，我们看到一种人的态度或表情。我们可能笑一顶帽子，但我们所笑的并不是这片毡或者这些草帽辫，而是人们给帽子制成的形式，是人在设计这顶帽子的式样时的古怪念头。①

① 〔法〕柏格森：《笑——论滑稽的意义》，中国戏剧出版社1980年版，第2页。

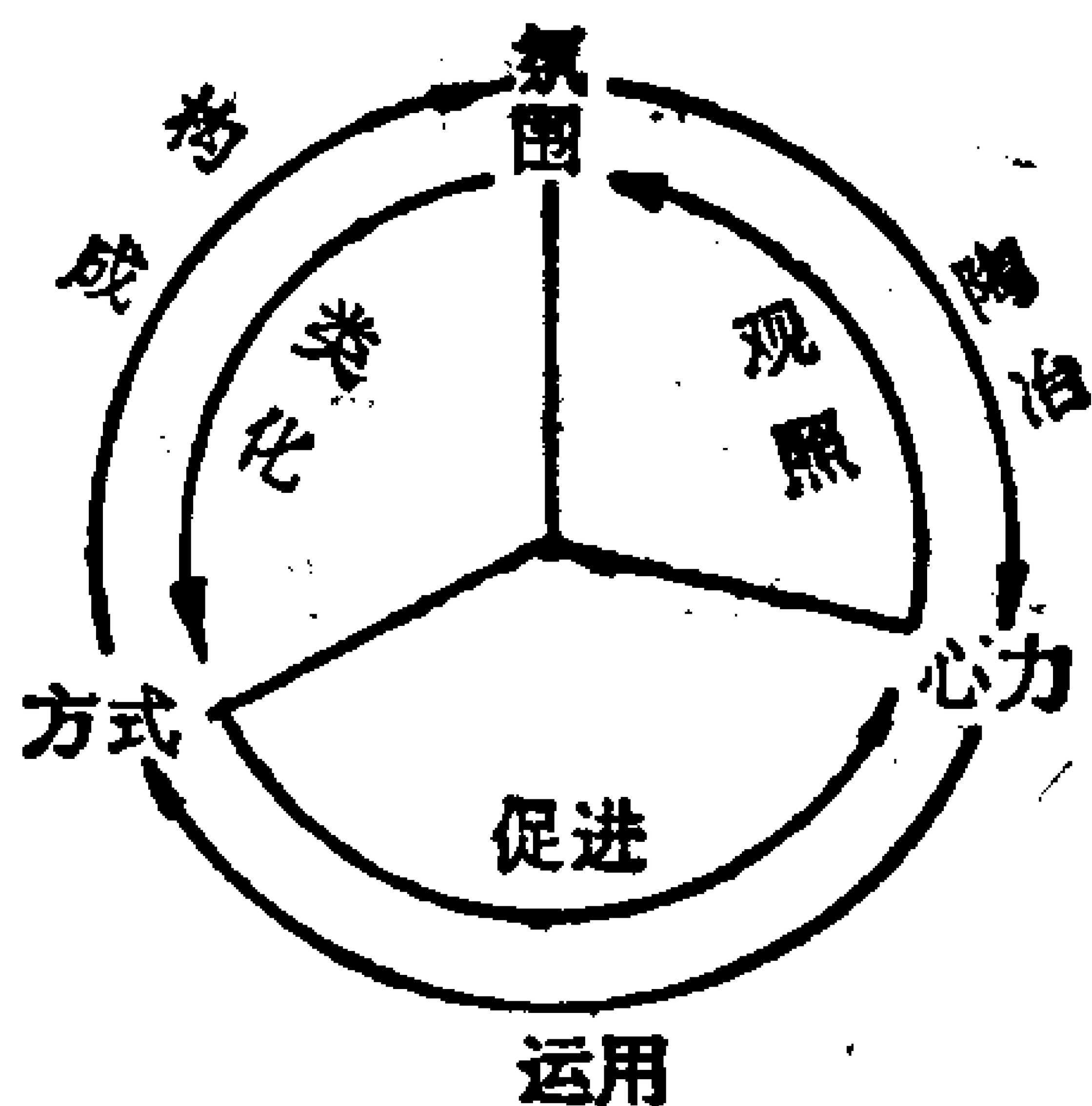
"在真正属于人的范围以外无所谓滑稽。"这句话说得好极了。而在属于人的范围以外，更无所谓幽默者。作为氛围和方式的幽默，明显地受到审美主体的心理、意识的制约的。就主体而言，幽默主要的是一种创造和表现情趣的心力，一种感受和体会可笑的心力。

所谓主体的"心力"，包括暂时性的心绪（心境、情绪）和相对稳定的心性（心理素质、性格脾气），也包括智力（善于幽默）和勇力（敢于幽默）。这是一种心灵的自由度，在人类社会生活中，喜剧性是普遍存在的，心灵自由度愈高，才愈易感受到这种喜剧性。当爱子海婴活泼玩闹，客人指为溺爱时，鲁迅先生却发现了"无情未必真豪杰，怜子如何不丈夫"的生活的幽默；而稍知谐音双关者，又可以在刘禹锡《竹枝词》中至少领略"道是无晴却有晴（情）"的语言的幽默。发现和感受幽默需要一定的心态、心智，而创造和表现幽默更需要这种心灵的力量、心灵的自由。政论，通常是严正的，可是当美国侵略政策的象征司徒雷登带着失败离开北京，美国为此发表自我粉饰的白皮书时，毛泽东同志幽默地对美国政府白皮书作了回击："别了，司徒雷登"；自传，平素是刻板的，可是老舍先生却勇于自嘲而复善于解嘲，令人含笑以至于捧腹：

舒舍予，字老舍，现年四十岁，面黄无须，生于北平。三岁失怙，可谓无父，志学之年，帝王不存，可谓无君。无父无君，特别孝爱老母，

布尔乔亚之仁未能一扫空也。幼读三百篇，不求甚解。继学师范，遂奠教书匠之基，及壮，糊口四方，教书为业，甚难发财，每购奖券，以得末奖为荣，示甘于寒贱也。二十七岁发愤读书，科学哲学无所懂，故写小说，博大家一笑没什么了不得。三十四岁结婚，今已有一男一女，均狡猾可喜。闲时喜养花，不得其法，每每有叶无花，亦不忍弃。书无所不读，全无收获不着急。教书作事甚认真，往往吃亏，亦不后悔。如此而已，再活四十年也许能有点出息。①

一种氛围风格、一种方式方法、一种主体心力，幽默精神现象的三个方面是统一的。幽默氛围所体现的是幽默心力，而使这种体现成为可能和事实的，则是幽默方式。这种精神现象的“体现者”(氛围)、“所体现的”(心力)和“中介”(方式)三者之间的关系可用图示：



① 老舍：《自传》，《报刊文摘》1981年6月2日。

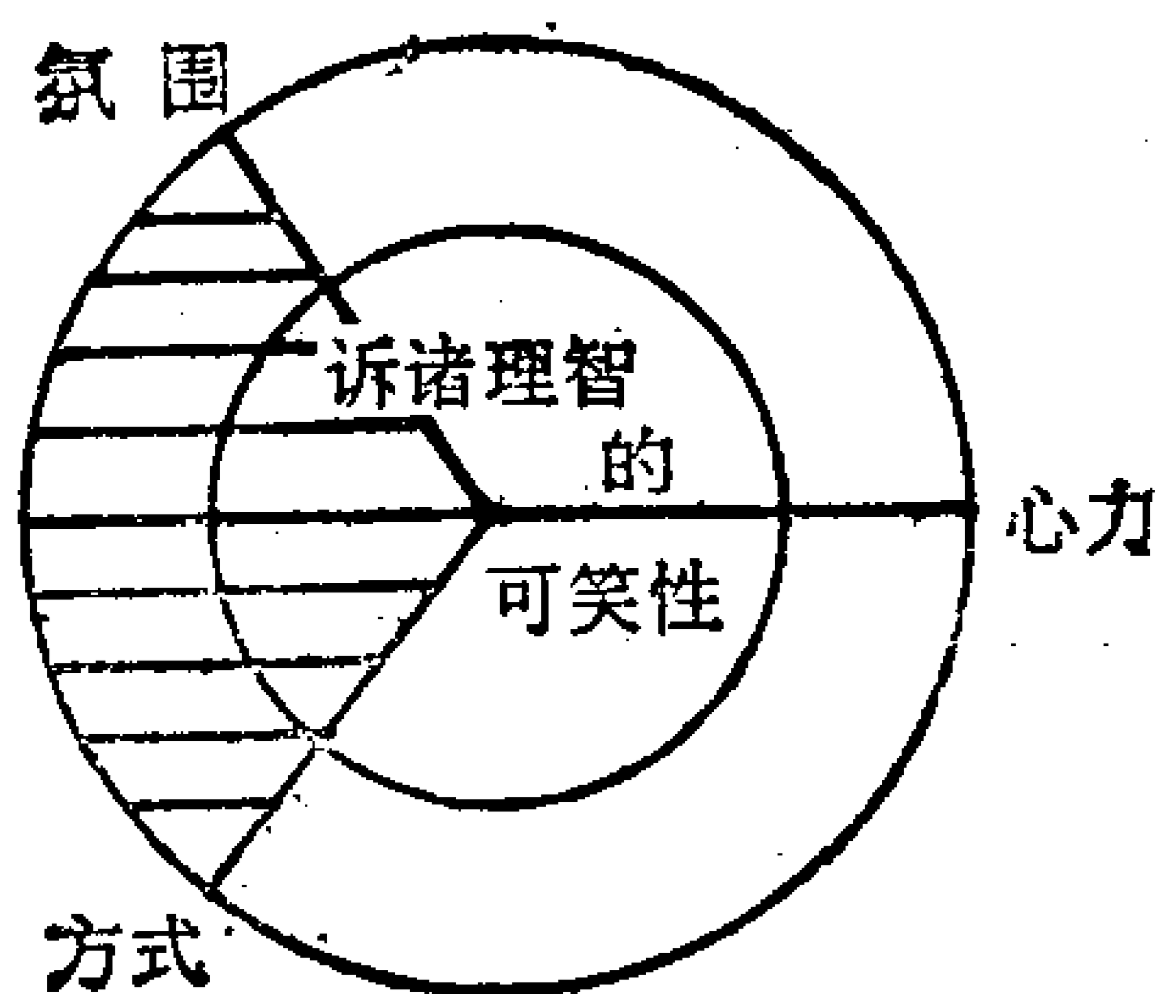
具备了幽默心力的主体，才可能娴熟地“运用”幽默的方式方法，去“构成”幽默的氛围，亦即在交际活动中，信息发出者若要创作幽默的作品，除了自身必须具备相应的素质能力外，还必须依据特定的编码规则去对自己所要发出的信息加以编制，才能达到目的；而幽默的氛围又在不断地“陶冶”着主体，使主体的心理素质和能力不断得到改善。这仿佛是一个无限循环之链(更准确一些，应该说是螺旋型上升之链)。然而，这个循环并非只是沿着“心力$\xrightarrow{\text{运用}}$方式$\xrightarrow{\text{构成}}$氛围($\xrightarrow{\text{陶冶}}$心力)”这一个方向进行。与此同时，也按“心力$\xrightarrow{\text{观照}}$氛围$\xrightarrow{\text{类化}}$方式($\xrightarrow{\text{促进}}$能力)”的路线运动，具备了幽默心力的主体“观照”幽默的氛围，由氛围而“类化”(提炼、概括和积淀)出幽默的方式，而幽默的方式的丰富与凸现，又为主体的幽默心力的发展提供了更多的可能。在这里，主体心力、方式方法、风格氛围这三方面之间的矛盾运动是双向的，即为“心力$\rightleftarrows$氛围$\rightleftarrows$方式($\rightleftarrows$心力)”。

在这三方面矛盾运动之圆中，可划出一个内圈，这个内圈可谓“诉诸理性的可笑性”，是整个矛盾运动的核心，一种由外在形式与本质内容脱节而引起的心理郁积的遽然释放或心理期待的忽然扑空。(图见下页)

而图中阴影部分所示的“氛围$\rightleftarrows$方式”结构，则是本书在第二和第三章中所要着重讨论的。

2. 语言的幽默与非语言的幽默

本书既名为《幽默语言学》，顾名思义，其讨论重点必得在语言的幽默上。诚如柏格森所言：尽管“各种滑稽效



果大多数是以语言为媒介而产生的。但是我们却必须把语言表达的滑稽跟语言创造的滑稽区别开来。必要时，前一种滑稽可以从一种语言译到另一种语言，虽然在介绍到习俗不同、文学不同、特别是概念的联想不同的另一个社会时，不免要损失大部分的精华。而后一种滑稽一般是无法翻译的，因为它是由句子的构造和用词的选择得来的。”①我们所说的语言幽默，即为“由语言创造的幽默”。

首先，它必定与语言符号有关。张乐平笔下的“三毛”虽幽默可笑，卓别麟的哑剧动作固极滑稽可乐，快速并不时出现突发性强弱对比的肖邦《钢琴诙谐曲》亦一如其名所标，但这些幽默的信息均非以语言符号为主要载体，因而，也都不是我们所要讨论的对象。

其次，它得是语言要素的变异使用所创造出来的，而不仅仅是由语言符号所叙述出来的。例如：

① 柏格森：《笑——论滑稽的意义》，中国戏剧出版社1980年3月版，第63页。

卓别麟急匆匆地走着，快进门时，突然被绊了一跤，回头一看，原来走道边上躺着一个人，他摘下礼帽，对那人致了歉意。不料，他刚进门又被绊了一下，他赶快摘下礼帽，再次回头致歉，可是这次绊他的却是一个痰盂。

上面这段话所叙述的那种僵化的动作是可笑的，但语言形式本身却并不幽默。我们讨论的则是通过语言的要素——语音、文字、词汇、句式的变异使用，通过各种修辞方式的创造运用而造成的幽默，至于语言所描述的事件、情景、思想，可能是可笑的，也可能并不可笑甚至是可悲的。如在老舍名剧《茶馆》中，当特务宋恩子、吴祥子敲诈逃兵老陈等时，老陈愤怒地警告宋恩子，凭着自己的身手，“我一个人揍你这样的八个”。但宋恩子立即把这句话接过去，拍了拍腰中手枪，说道：“没有枪干不过有枪的，……我一个人揍你这样的八个”。同一句话，除了语调重音变化之外，原封不动地又在特务口中吐出，而其语义内容却被倒置成对逃兵的威胁。这段台词的语言是幽默的，但所描绘的情景却令人心痛。当然，语言创造的幽默常常是与语言所表达的思想、情景的可笑是融合的。如：

有自负棋名者，与人角，连负三局。他日，人问之曰：“前与某人较棋几局？”曰：“三局。”又问：“胜负如何？”曰：“第一局我不曾赢，第二局他

不曾输，第三局我要和，他不肯罢了。”

——〔明〕冯梦龙《笑府》

这里所描绘的自负棋名却连输三局者，输了仍不肯爽快承认的情景是可笑的，但这一可笑性的凸现与强化，又与那“我不曾赢”、“他不曾输”、“我要和，他不肯”的语言形式很有关系。

所谓语言幽默，即由语言的各种要素的变异使用而创造的幽默。在动态中，它表现为运用语言的氛围，或者可以说是一种语言的风格；在静态中，它则是一个语言变异使用的方式的模糊集合，或者可说是方式的聚合。

3. 幽默与一组相关的概念

在谈论喜剧性的语言时，除了幽默外，我们还常常碰到滑稽、诙谐、俏皮、风趣等概念。它们之间颇多相似之处，因此，人们常混杂变文使用，以求词面错综之美。辞书也多用来互相诠释发明。如《现代汉语词典》、《辞海》、《中文大辞典》(台湾)等。其中最能典型地反映出这种联系的是《现代汉英词典》，对〔幽默〕〔诙谐〕两个词条完全同一地用“humours”解释，而在〔风趣〕〔俏皮〕的释义中也分别列出了“humours”。①

当然，这组概念在可笑性同有趣性、怪诞性同机智性上，还是有差异的。如果以有趣性、机智性和怪诞性、可笑性分别作为两极，那么，这一组概念大致可形成如下的

---

① 北京语言学院，《现代汉英词典》，江西人民出版社1979年版。

排列格局：风趣——诙谐——幽默——俏皮——滑稽。滑稽和俏皮偏重于形式上的怪诞、可笑，对于其内容的有趣性、思考性要求较少，多为畅怀之大笑，二者之中，又以滑稽为甚；风趣和诙谐偏重于内容上的有趣、有理，而形式上的怪诞性和可笑性却不及滑稽与俏皮，多系会心之微笑，二者之中，又以风趣为最。至于幽默则对可笑性与机智性都有相当的要求，既不排斥有趣性，也不排斥怪诞性，比较注意内容与形式的相应、主体与表现的统一。

此外，俏皮、诙谐、风趣都是在表面上和实质上都轻松可乐的，一般没有悲剧意味；而幽默与滑稽则可以是含笑，也可以是含泪的微笑，尤其是幽默的深层，每每与悲剧精神相通。同时，俏皮、风趣、诙谐、幽默都多用来表示与审美主体有关的行为、活动，如语言、音乐、图画等，而滑稽这一概念还可以用来指称事物的性状——只要人们能在那上面发现对象化了的可笑性。

4．幽默与油滑

幽默决不等于油滑——尽管离开了具体的语境时，二者常常难以区分。幽默与油滑都讲究可笑，但后者却是低级庸俗的笑，是不入品的笑。造成油滑的原因大致有以下几端：

一是某一方式的过分重复使用。“熟而生厌”是人类普遍的心理反应，因此，不能老是用同一手法、同一模式去追求幽默。惟有创造才有情趣。

二是不考虑题旨情景，不该幽默而幽默，不该多幽默而滥用幽默。“幽默一放开手便会成为瞎胡闹和开玩笑”，

“死啃幽默总会有失去幽默的时候；到了幽默论斤卖的时候，讨厌是必不可免的。”①

三是简单地过分地摹仿丑。如尖声尖气、奇腔怪调、粗言秽语、荒唐不经，虽能招引某些观者之笑，但毫无思考的力量和美的光华。此弊在滑稽戏中时有所见。

四是追求迎合小市民口味的那种满足肉欲的笑。如秦腔《看女》旧演出本中的“蛇蚤在妈裤裆里乱蹦哩，叫妈先到俺娃房里逮一下”②之类的秽语，其新演出本已经删除，但至今此类现象在艺术创作中并未完全消失。如有出歌颂小学教师的独脚戏，其中便有这么一段：老师上课刚要讲话，一位学生叫道：“老师，我的裤子掉下来了。”每当那位中年男演员作手提裤子状，尖着嗓子说出这句台词时，台下总要哄堂大笑。可惜，这种笑声实在不能说是来自对喜剧美的认定。

---

① 老舍：《我怎样写〈牛天赐传〉》，《老舍论创作》，上海文艺出版社1982年版。

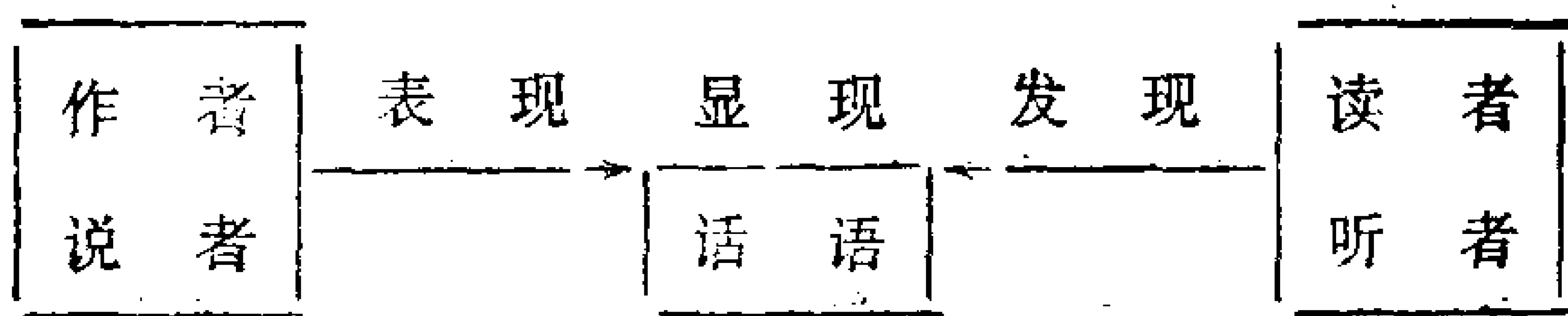
② 参见杨文颖：《生动传神谐趣横溢》，《陕西戏剧》1980年第7期。

第二章　氛围与方式：语言幽默的性质

在语言状态中，一切都是以关系为基础的。

——〔瑞士〕索绪尔《普通语言学教程》

语言氛围，亦即语言的表现风格。从原因上讲，是语言运用的一系列个别性的综合；从结果上说，是一种特殊的语言美学上的效果。这种审美效果，只有在“语言运用”和“语言欣赏”的过程中才能显现。如图：



语言氛围是在“表现”（作者、说者发出语言信息）和“发现”（读者、听者能动地接受语言信息，即对语言信息进行选择和合成，对话语内容在自己的头脑中进行再创造）的联结处——话语事实中“显现”的。当然，语言的幽默氛围也

不例外，也只有在“表现”与“发现”两个动态过程的联结体中“显现”。语言的性质，主要是由其结构方式所决定的。而话语之所以能显现出幽默这一特殊的氛围，也离不开其特定的结构方式，即修辞方式。这里，作为动态使用效果的语言幽默氛围与作为静态备用手段的语言幽默方式，是互相关联、不可截分的。

一、语言幽默氛围的性质

（一）作为语言氛围的幽默，是一个普遍联系之网中的结构

唯物辩证法把世界看作是相互联系的统一整体，认识事物时须在事物的“普遍联系”中加以把握。同时，事物之间的联系又是极其复杂的、多种多样的，因此，若想把握事物的特质，就必须找出该事物内部诸要素之间和该事物与它事物联系的特殊性。分析语言氛围亦当如此。那么，作为语言氛围的幽默，它的诸构成要素之间的联系、它与其他事物之间的联系又有什么特点呢？

1．整体性——事物是一个整体，然而这整体之中又是有不同的层次的。同样，话语作品也是一个有层次的整体。所谓“整体性”，主要有这样几个涵义：

其一，幽默氛围是一种整体上的效果。言语是多层次的，“夫人之立言，因字而生句，积句而成章，积章而成篇”①，从字——>词——>句——>语段——>篇章——>个人言语

① 〔梁〕刘勰：《文心雕龙》。

总和……，每一层尽管相对于上位层次只是一个元素，但自身包括下位层次，却是一个有机的整体。幽默氛围可以体现在一句话上、一个语段上，也可以笼罩全篇。句的幽默并不等于段的幽默，某一话语的幽默也不等于某人言语作品的总体风格。在某些文学作品中，从孤立的言语单位来看，有些片断不无诙谐风趣之处，但是这些片断一旦进入篇章，由于缺乏其他因素的"鼎力相助"，因此，原先的一点势单力薄的语言"幽默汁"，便被全篇的文字"冲"得颇为淡薄了。照理说，对于这一点，应该是很容易理解的，可惜的很，我们至今仍可常常发现有"精选"三五例句而"判定"某人之语言风格如何如何诙谐风趣者，这样，似乎将"下位层次的幽默并不能简单地等同于上位层次的幽默"强调一下，或许是有必要的。

其二，某话语单位整体的幽默效果的显现，通常有赖于其下位幽默话语单位的一定数量的累积。钱钟书的语言风格，公认是极为幽默的，而这一"公认"成立的基础，即是他的长篇小说《围城》、短篇小说集《人·兽·鬼》、散文集《在人生边上》，甚至于学术著作《管锥编》、《谈艺录》、《七缀集》……所贯穿着的机智警辟而广博活脱的学者的幽默。同理，赵树理那"山药蛋"味的幽默的显现，实在离不开以《李有才板话》、《登记》、《锻炼锻炼》、《三里湾》等为代表的一系列幽默作品作基础。而在《李有才板话》中，仅仅在小说那只有一千五六百字的第一节中，便集中了许多谐趣秾郁的语段，诸如：

老槐树底的人只有两辈——一个“老”字辈。一个“小”字辈。

鬼眨眼，阎家祥。眼睫毛，二寸长，大腮蛋，塌鼻梁，说句话儿眼皮忙。两眼一忽闪，肚里有主张，强占三分理，总要沾些光，便宜占不足，气得脸皮黄，眼一挤，嘴一张，好象母猪打哼哼。

作诗的人，叫“诗人”，说作诗的话，叫“诗话”。李有才作出来的歌，不是“诗”，明明叫做“快板”，因此不能算“诗人”，只能算“板人”。这本小书既然是说他作快板的话，所以叫做《李有才板话》。

正是这许多语段的综合才造成了《李有才板话》第一节的诙谐风趣，而相近氛围的各章节的总汇，又成了《李有才板话》整个中篇小说那种明爽通俗的语言幽默形成的坚实基础。因此，考论某一话语单位（语段、篇章、个人、社团……）的整体风格是否幽默，通常应当对其下位层次上具有幽默性的片断、元素作量的把握。

其三，具幽默风格的话语单位在一定量上的累积，固然可造成其上位单位整体并非单方面地被部分所决定的，整体对部分也有不可忽视的作用。整体的幽默氛围一旦形

成，必将影响到其中的各个组成部分，其中原本较为幽默的部分自然会发生语义的“外溢”，使得邻近的部分也受到其浸染，整体之中的幽默并不是“东一块、西一块”地“堆放”着的，而是在整个语义组合场中流动不息的。

整体包蕴各个部分，整体为部分所决定，同时亦决定着其组成部分。一个部分，一旦加入了整体，便只能是整体中的部分，而与原先并不简单相等了。这就是整体性的要义。

2．高效性——这是一种比喻性的说法，指的是同样是语言氛围，在“表现自己”的力量上是不同的，幽默似乎具有比其他大多数语言氛围都要高的感染人的“能量”。

朴素氛围的显现，需要该言语作品中朴素的材料占绝对多数，“杂色”稍稍多一些，“朴素”便不复存在。例如，叶圣陶的游记《黄山三天》，陈望道称之为典型的“少用辞藻、务求清真”的“平淡体”，① 全文计约三千字，就字词而言，仅用了成语一个、颜色字十四字次（其中还包括九个黄山之“黄”），即使加上所有的形容词，也不过占全篇总字数之4％；就修辞方式而言，仅用了比喻、比拟、拈连凡十次（其中又包括已“熟”透，几乎丧失比喻的意味，快要踏进词汇学之门的三个“云海”）。而且所有的词语几乎都用得极其平稳；一些比喻都普普通通，如“云海”，如“莲花峰……就整个峰看，我们想象到一朵初开的莲花”，毫无奇丽之感；句与句之间的过渡，那也是极为从容平易的。

---

① 陈望道：《修辞学发凡》，上海人民出版社1976年版，第234页。

至于藻丽氛围的显现，则也需要较大数量的藻丽言语片断的累积，如在仅仅一千字的游记佳品——朱自清的《绿》中，就字词而言，颜色字就占了2.5%，加上其他形容词，要合到约12%；就修辞方式而言，仅仅比喻、比拟、夸较、较物，即达五、六十次，而这些比喻、比拟，又是那么的鲜丽可人，如：

> 那醉人的绿呀，仿佛一张极大极大的荷叶铺着，满是奇异的绿呀。我想张开两臂抱住她；但这是怎样的一个妄想呀。……这平铺着、厚积着的绿，着实可爱。她松松的皱缬着，象少妇拖着的裙幅；她轻轻的摆弄着，象跳动的初恋的处女的心；她滑滑的明亮着，象涂了"明油"一般，有鸡蛋清那样软，那样嫩，令人想着所曾触过的最嫩的皮肤；她又不杂些尘滓，宛然一块温润的碧玉，只清清的一色——但你却看不透她！……

这种脍炙人口的"藻丽"，实在有赖于工巧性词语与装饰性修辞方式的语言因素的大量累积。其他一些语言氛围如"简约"、"繁丰"等等亦太半如此。

但是，幽默则不然。通常一个词语的"易色"转义，便可造成一个百来字语段的幽默氛围，而三五个词语的转义、两三次语流的"岔断"，便可决定上千字的一个言语作品幽默氛围的凸现。而在微型小说之类的非常短小的作品中，有时只要关键部位的一两个词语的变异使用，即可赢

得全篇的幽默效果，香港月稚的微型小说《候车奇缘》便是较为典型的一例：

麦先生因为丧妻，每天早晨要亲自带儿子上学，然后去上班，儿子今年虽然已七岁，本来可以自己到校车站乘搭校车返学，但麦先生总是不放心，怕孩子过马路不小心，遇到交通意外，特别是她的太太亦是在一次交通意外中遇害的，使他见到车辆，心有余悸，所以一定要送儿子上了校车，这才放心。

天天准时到校车站，日子久了，与一些家长见面得多，也点头攀谈起来，送孩子上学的都是些妈妈、婆婆，原来她们有的也认识他的太太，大家一谈起来，十分同情麦先生的遭遇。

“香港地过马路真是要万分小心，随时都会被撞倒。”一个家长说。“啱，前几个月，我有个亲戚被车撞伤，入了玛丽医院，到现在还未复原。”另一位说。

“有时你以为绿灯可过，谁不知有部汽车冲红灯，就可能连你都冲倒，所以看红绿灯过马路也不可靠。”

“我的太太就是这样，她带孩子上学，以为绿灯可过，一部的士收掣不住，撞倒了她，孩子倒没事，唉，这也是命运注定的！”麦先生叹了一口气。

有位陈太对麦先生最同情，问他家里有没有人帮手，要不要请个菲佣，她可以帮忙。麦先生很感谢她的关心，说暂时还不需要，因为已经请了个钟点女佣帮着接孩子回家，以及收拾地方，至于晚上那餐饭是自己放工回来煮。

"那也太辛苦了，"陈太说。

麦先生苦笑，摇摇头说："没有什么。"

就这样，每天早上在候车的十几分钟，彼此都谈得很投契，从陈太的口里知道，原来她的先生在前年外出公干时飞机失事丧生的，这样，麦先生倒反同情陈太起来，于是假日有空，就互相访问，以至去郊外走走，渐渐两人感情日增，决定两家并作一家人。陈太的孩子有了新爸爸，麦先生的孩子有了新妈妈。大家高高兴兴地过日子。

从此，校车站上就不见了麦先生的影踪，麦先生免役了。

小说全篇七百字，娓娓叙来，遣词造句，平而不淡，象一条清澈澄绿、似乎带着淡然苦味的小溪，淙淙而流，潺潺而淌，但是，蓦地，一朵鲜亮嫩红的桃花飘然而降，溪水顿时出现了暖意，这朵"飘然而降"的"桃花"，便是小说中结尾处的"免役"二字。一个词儿的巧妙的转义，由于处于全文"山重水复疑无路，柳暗花明又一村"的转折之处，作为一个情节发展的"关节点"，其幽默色彩便不仅影响了一

句、一段，而且也影响了整个故事情节及其叙述风格。

3．关系性——一种结构的成立，离不开两种因素，一是构成该结构的各种元素，二是这些元素的组接方式，前者可称为实体要素，后者可称为关系要素。话语结构亦然，也有实体要素(主要是词语)和关系要素（词与词组合的方式)之分。与藻丽、朴素与风格氛围相比，语言幽默更重关系而轻实体，即更强调在动态的关系中显现。

以词汇而论。我们能够指出一大批词语，可以造成藻丽的风格氛围，如大多数的成语以及色彩词。但是，在静态的条件下，在未进入组合状态时，却只能找到为数很少的带有幽默色彩的语词，这多半是一些委婉语词(如说“死”是“玩完”、“吹灯”、“翘辫子”……)，而即便是委婉语词，也多半并不幽默（如同样指“死”，“逝世”、“去世”、“辞世”、“下世”、“故世”、“仙逝”、“仙游”、“谢世”……等等数以百计的“死”的同义词，倘若不在运用时有意扭曲，也并不幽默)。或曰“歇后语”是一个例外，但其实歇后语已并非一个词儿，而其之所以会造成幽默，也正在于其“引”与“解”两部分之间的别致的关系。

以句子而言。有许多句子孤立地看，并无谐趣，但在语流(即与上下文的联系）中，或在语境（即与语言交际环境的联系)中，却能新生出幽默的效果。例如：老舍《茶馆》第一幕幕落之前是这样一般场景：

庞太监　我要活的，可不要死的！

〔静场。

茶客甲　（正与乙下象棋）将！你完啦！

〔幕落。

这里孤立地看，茶客甲的“将！你完啦！”这句话，很难产生幽默感，因为这句话无非告诉我们一对茶客正在下棋，下到此时，胜负决出，棋局已定而已。可是，就在这句话之前，庞太监见买来作自己“老婆”的大姑娘康顺子因又饿又气昏了过去，便阴惨惨地叫道“我要活的，可不要死的”；而茶客甲的话虽说是对茶客乙而言，却是紧接着庞太监的怪叫而出的。两段原不相干的话在时间上一相联系，“你完了”无意之中立刻成了对庞太监之流的当头棒喝。这无意中话语联接所造成的双关，顿时带来了一种痛快淋漓而又情韵隽永的幽默。

“朴素”、“谨严”的言语风格通常由词与词、句与句之间的常规组合造成；“疏放”的言语氛围的词语组合、句子组合，可以是全然合乎常规的；“藻丽”风格的显现也可以来自大量工巧性词语的常规配搭。而幽默的言语幽默则不然，词与词、句与句的超常规配搭才是其“立身之本”，即只有这种特殊的组合“关系”才是语言幽默成立的根本。这便是我们所说的“关系性”。

4．对应性——美国文论家韦勒克·沃伦曾经指出：

文体分析的第一步是观察语音的重复、词序的颠倒、各种级别的子句的结构，找出它们必然

100

会有的审美功能，譬如，强调或者明晰，或者相反——审美上允许的掩抑与朦胧。①

其实，韦勒克·沃伦所持的一些语言组织结构必然会有某种特定审美功能的意见并不确切。因为，某种审美功能的最终实现，绝对离不开该结构与整个语流、与话语运用时的背景的联系，更离不开信息发出者和信息接受者这语言审美主体的参与。然而，在"审美功能"与"言语结构"之间，在风格氛围与修辞手段之间毕竟还是存在着一定的联系的。这种联系就在于：言语氛围是在言语交际过程中显现的，而修辞手段的集合则是处于静态类聚状态之中，在言语氛围与修辞方式之间有着某种程度的对应性，语言幽默也是如此。

这种对应性通常有两种：

一是单值对应，即这种辞格通常主要是表现幽默的。例如"仿词"格：

一个阔人说要读经，嗡的一阵一群狭人也要读经。

——鲁迅《这个与那个》

依照上文中一个关键词语而在下文中临时仿造出一个新的

① 〔美〕韦勒克·沃伦：《文学理论》，三联书店1984年版，194页。

词，只要“仿”得适当，其主要的风格效果通常是幽默诙谐的。其他如“拈连”、“衬跌”、“歇后”等也不例外。

二是多值对应，即这种辞格一般在表现幽默的同时还表现出其他氛围。象“折绕”、“双关”，其表现通常是既幽默又含蓄的。“折绕”如《左传·成公三年》：“虽遇执事,其弗敢违”，曲折而幽默地表现了“即使跟你相遇，也非打你不可”的意思。“双关”如刘禹锡《竹枝词》“杨柳青青江水平，闻郎江上唱歌声。东边日出西边雨，道是无晴却有晴。”以“晴”双关天之“晴”与人之“情”，皆委婉含蓄又具谐趣。至于“精警”则通常是既警辟而又幽默的，如“死马当活马治？那是妄想！死马不能再活，活马可早晚得死”(老舍《茶馆》)，确乎“立片言而居要”而又散发出苦涩的幽默。

除了单值对应、多值对应外，幽默氛围与相当多的辞格存在着若即若离的联系。例如“比喻”，常有人在谈到幽默技巧时以此为例，简单地认为“比喻”是造成幽默的一个重要方法。其实，这是不确切的。比喻之中，明喻也罢，暗喻也罢，就其本身的结构规定性而言，其效果都可能是幽默，也可能是不幽默的。如：

一个丁香一样地
结着怨愁的姑娘
——戴望舒《雨巷》

死象大海的无限歌声，日夜冲击着生命的光

明岛的四周。

——泰戈尔《飞鸟集》

假如再大十几岁，到了回光返照的年龄，也许又会爱得如傻如狂了，老头子恋爱听说象老房子着火，烧起来没有救的。

——钱钟书《围城》

上面所引三例中，都用了生动的比喻，可是显然，三者相较，惟有“老头子恋爱听说象老房子着火，烧起来没有救的”显得幽默风趣，其余则或清丽幽婉，或警辟沉郁，与谐趣并无较大相干。

处在普遍联系之网中的语言幽默的“整体性”、“高效性”，都是语言氛围内部的下位言语单位氛围与上位言语单位氛围的关系；而其“关系性”、“对应性”，则是作为动态效果的语言幽默的现实性与处于潜在状态中的语言幽默备用手段之间的关系。

（二）作为语言氛围的幽默，是一个模糊的结构

语言现象是明确与模糊的统一，作为语言氛围的幽默，更是一个模糊的结构。这一模糊主要体现在幽默氛围与其他氛围之间的界限是不确定的，是渐变的，幽默氛围的显隐又是随语境而变化的。

1．渐变性——这指的是语言幽默氛围与缭绕于其周围的其他相关概念之间的差别是逐渐变化的。

在第一章中，我们讨论了幽默与非幽默、语言幽默与

非语言幽默、语言创造的幽默与语言叙述的幽默、幽默与油滑等一对对概念之间的对立。但是，应该看到，这一对对概念内部的两极之间是粘联的，它们的对立呈渐变性，是不可一刀切断的。例如：

白云在蓝天里飞行；
　我欲把恼人的年岁，
　我欲把恼人的情爱，
托付给无涯的空灵——消泯；

——徐志摩《乡村里的音籁》

他无法统计他失败了多少次。他毫不气馁。他总结失败的教训，把失败接起来，焊上去，作登山用的尼龙绳子和金属梯子。……他就象那些征服珠穆朗玛峰的英雄登山员，爬呵，爬呵，爬呵！

——徐迟《哥德巴赫猜想》

文纨如梦方觉，自惊自叹道："原来又是一位——方太太，你一向在香港的，还是这一次从外国回来经过香港?"鸿渐紧握椅子的靠手，防自己跳起来。辛楣暗自摇头。柔嘉只能承认，并非从外国进口，而是从内地出口。文纨对她的兴趣顿时消失……。

——钱钟书《围城》

比较这几三则比拟，“白云在蓝天飞行”显然并不幽默，而“柔嘉只能承认，并非从外国进口，而是从内地出口”却颇具诙谐，至于“把失败接起来，焊上去”其幽默味恰处二者之间，如雾里观花，若隐若现。

其实，不但如前例所示，幽默与非幽默等一对对概念之中，相对立的两极中间存在着作为两者之联结和过渡的区域；同时，常义的幽默与俏皮、风趣、诙谐等概念的包容与被包容关系同样是犬牙交错、模糊不清的。有时候，我们尚能说出这是“俏皮”、“风趣”，那是“幽默”、“诙谐”，但更多的时候，试图作这种判析是困难的，有时甚至是徒劳的。

2．转换性——所谓转换性指的是幽默氛围的显隐强弱常常会在其他各种因素的影响下而发生某种程度上的转换、变化。幽默感的产生，正如认识的发生一样，“既不能看作是在主体内部结构中预先决定了的……，也不能看作是在客体的预先存在着的特性中预先决定了的”①。这是一个主客体相互作用的过程，因此，要受到主客体两方面因素的制约。

首先，就主体而言，“人们所听到的，只是他所能听懂的”，幽默氛围的显隐、浓淡是因语言信息接受者的心性、心境、智力、勇力的不同而转移的。

心性是接受主体（读者、听者）心理中较为稳定的那部

---

① 〔瑞士〕皮亚杰，《发生认识论原理》，商务印书馆1981年版，第16页。

分，一个生活刻板、生性孤僻的人，仿佛一架生锈的柴油发动机，其幽默感很难“发动”；而一个自高自傲、缺乏自知的人，也同样难以深入而广泛地感受幽默。

与心性相比，心绪、心境不但因人而异，而且因时、因地、因事……而异。妨碍对语言幽默之感受的心绪、心境是各种各样的，但主要的有两种：一是亢奋的情感。无论是深切的悲怜还是热诚的爱慕，都将抑制幽默感的产生，诚如柏格森所言：“并不是说我们不能笑一个引起我们怜悯甚至爱慕的人，然而当我们笑他的时候，必须在顷刻间忘却这份爱慕，抑制这份怜悯才行。……你不妨试一试，在片刻之间，你对别人的一言一行都感到兴趣，设想你跟他们一起行动，感他们之所感，而且把你的同感扩展到最大限度，那时你就会象是受魔棍的支配，觉得最微不足道的东西也变得重要了，一切事物都抹上了一层严重的色彩。现在你把自己解脱出来，作为一个无动于衷的旁观者来参与生活，那时许多场面将变成喜剧。”① 强烈的参与感会抑制幽默感的发生，自然，那种由强烈的利害冲突而引起的心灵的对抗，更容易压抑对幽默的感受，因此，“只有在平静宁和的心灵上，滑稽才可能产生它震撼的作用。”② 除了亢奋的情感之外，孤立的感觉对于幽默也是一种“抗体”。因为“笑”是需要交流、对应的，“我们的笑总是一群人的笑”③。如果你不加入一个正在畅怀大笑的集体，你就

①② 〔法〕柏格森，《笑——论滑稽的意义》，中国戏剧出版社 1980 年版，第3页。

③ 同上，第4页。

根本不想笑。同样，在剧场里，观众坐得越多，爆发的笑声就越欢快。

智力对幽默的理解、感受更为重要。幽默是一种有意味的可笑，是一种智力上的创造活动，缺乏必要的知识，缺乏必要的洞见力、理解力，便很难真正感受到幽默。如缺乏“飞白”知识的学生，乍听到他们的老师有意识地把“心不在焉”说成“心不在马”，不是以为本该如此，便会以为老师“读白字”。而一个对汉语中“您”的“你们”语源和尊称色彩缺乏了解的人，也很难体会到《茶馆》中“尊家吃着官饷，可没见您冲锋打仗去”中“您”字所蕴含的讽刺与幽默。

在幽默的创造与感受中，勇力也是不可缺少的。心怯如兔，胆小如鼠者，必然将失去许多感受幽默的机会。愈是无所顾忌，愈是敢于弄嘲，敢于嘲他也敢于自嘲者，往往也愈善于弄嘲，善于幽默。

第二，就客体方面而言，语言幽默氛围的强弱又随语言环境的变化而作一定幅度的摆动。语言环境的构成要素是比较丰繁的，话语本身的语流（上下文）及其所暗示出的文体是一种语言环境，话语交际时的情景（交际者的身份、动作、表情……）也是一种语言环境。

从情景这一点说，幽默既可以从语言与表情的冲突中出现，也可以从字句与所指称的事实的矛盾中产生。因而，一句话说出来滑稽诙谐，而写下来，脱离了具体的语境，则可能平淡无奇。

幽默话语在语流中的变异前面已经多次谈到，而幽默

话语在不同的文体中也会发生某种变异。换言之，幽默在不同的文体中仿佛盐在不同温度的水中，溶解度是有差异的。即以诗而论，朱光潜先生曾经指出："诗也是最不易谐，因为诗最忌轻薄，而谐则最易流于轻薄。"① 这也可说诗歌在各种文体中最不易"溶解"(或曰"容忍")幽默。稍"诙"即"谐"，稍"油"即"滑"。如杜甫《遭田父泥饮美严中丞》：此

朝来偶然出，自卯将及酉。
久客惜人情，如何拒邻叟。
高声索果栗，欲起时被肘。
指挥过无礼，未觉村野丑。
月出遮我留，仍嗔问升斗。

诗被历代评论家指为"很有风趣"，"读者无不绝倒"。② 可是，译成白话散文，无非是"老农民真挚热情，把诗人邀到家里，从早上到晚上留着不放。作客久了越见人情的深厚，诗人无法拒绝他。老农向家人嚷着添果子栗子，客人要起来被抓住不放。直到月亮出来了，依然留着客人，还不让客人问喝了多少。"这虽然"风趣"，却远不至于令人"绝倒"。

诗不易溶解幽默，而曲艺、话剧等却极其需要幽默。这似乎可以部分地解释，为何中国古代诗歌创作中很少幽

① 朱光潜：《诗与谐隐》，《朱光潜美学文学论文选集》，湖南人民出版社1980年版，第170页。

② 见周振甫：《诗词例话》，中国青年出版社1979年版，第385页。

默，而戏曲、小说等文体中，却涌现了大量的幽默；为何中国历代诗论中，从未有人较为认真地分析过幽默诙谐问题，而曲论、小说评论中，却颇有些对此加以思考的。

二、语言幽默方式的性质

语言幽默方式首先是处于静态类聚状态之中的，在这种状态中的方式主要有些什么特性呢？

（一）方式的坐标性

如果能幽默言语仿佛一片广阔无垠的油田，那么，这一个个的幽默手段就是分布在这原野上的一架架钻机。能够造成幽默氛围的修辞手段难以胜数。有些方式，看似与幽默并无关涉，可是，在特定的情形下，却又是成为幽默话语的重要成因。例如“析字”——把一个字的字形、字音拆开，分作两个以上的字，也可以用来逗趣儿：

> “好极了！美极了！温都姑娘！”……其实，马老先生只把话说了半截：他写的是个“美”字，温都太太绣好之后，给钉倒了，看着——美——可象“大王八”三个字，“大”字拿着顶。他笑开了，从到英国来还没这么痛快的笑过一回！“啊！真可笑，外国妇女们！脑袋上顶着‘大王八’，大字还拿着顶！哎哟，可笑！可笑！”
>
> ——老舍《二马》

这里的喜剧情趣，便是由“析字”——把“美”依字形析为“大王八”三字而产生的；尽管一般地说来，析字而能如此“析”出一种与原字语义截然相反的内容来的，并不多见（如析“谢”为“言身寸”，便没什么喜剧性可言）。而以我们即将介绍的修辞方式而言，某些方式的具体的类型也常常是阙而未详的，如“折绕”的情况便十分明显。更何况，语言是在发展的，幽默的语言表达方式自然也在发展的。因此，应该把已介绍的幽默手段看作是“座标”中的一个个“点”，不断地发现、分析新的现象、新的方式，这样，才可能真正从整体上把握幽默语言的美的规律。

（二）能量的差异性

不少修辞方式尽管都能造成幽默效果，但各自的“能量”却不尽相等。

就同言语作品内容的关联来说，有“装饰级”、“情节级”、“主题级”之别。修辞方式一般是“装饰级”的，如“转类”等，主要为造成言语作品某一局部的幽默气氛。但有些可以“升级”成为“情节级”方式，即组织情节，叙述故事的方式。如前面所举的老舍《二马》中的“析字”等。又有一些还可以进一步“升级”为“主题级”方式，即成为表现主题不可或缺的艺术表现方法。

如短篇小说《撤销原判》①，写的是青年吴为为件公事去局里盖章，正碰上主管科长在闲聊，只好干等着。但这样等下去可能误了与女友林萍的约会——特别是昨天自己

---

① 《青年报》1981年2月27日。

的照片刚送给岳丈审查，还不知泰山大人反应如何，吴为不由心中焦躁生火，暗自发怒："四化就让这帮家伙耽误了。应该将他削职为民，不，削职为囚。"吴为心中"决定""判其五年徒刑"。但胖科长仍在那里摇头晃脑，于是，吴为随着胖头的摇晃，在心中默默地对其开始"加刑"——"十五年……无期……死刑"——正在这时，科长手中的大印终于"吻"了吴为呈递的公文一下，"——好，缓期五年执行"，吴为见状作了"最后判决"，接过公文便要往外走。忽然，胖科长盯了他一眼，叫了起来"你就是吴为？我是林萍的爸爸!"年轻人心里不由一热，哦，有眼不识"泰山"。看来岳丈对自己蛮满意。"嗯，办事拖拉哪能怪他一个人呢？撤销原判!"他迈着轻快的步伐告别了老丈人，兴冲冲地找女友去了。

这篇小说便把"衬跌"化作了表现主题的主要艺术方法了：先是一长串的"衬"——一次次"加刑"；最后是重重的一"跌"——"撤销原判"，有力地讽刺了胖科长，也揶揄了小吴。

就修辞方式本身所能造成的"可笑性"而言，有的是"重量级"的，如"衬跌"、"起跌"、"垫砖"等等；有的是"轻量级"的，如"双关"、"顶真"、"拈连"等等。大抵而言，"重量级"的易"滑稽"，"轻量级"的则易"风趣"。

第三章　深层与表层：幽默话语的结构

（语法是）产生所分析的语言的句子的某些装置。

——乔姆斯基

语言幽默中必定存在着产生这些句子的"某些装置"。这"装置"，当是某种特定的"语言——心理"结构。这些特定的"语言—心理"结构即为幽默话语的深层结构，从这深层结构出发，可得到一系列的表层结构乃至无穷的具体言语现象。

一、幽默话语的深层结构

语言符号在话语中的组合方式，通常有两类：一类是常规的，一类是超常规的。所谓常规的组合方式，它是合乎语音学、文字学、词汇学、语法学和形式逻辑的一般规律的，是可以按字面直接来理解的。如：

我的方法的出发点是在于认定一件艺术品不是孤立的，在于找出艺术品所从属的、并且能够解释艺术品的总体。

——丹纳《艺术哲学》

在这一类话语中，文字的形式与内容的联系是规范的，词语之间的配搭是常规的，因而，一般与语言幽默并无缘分。

语言幽默氛围得以成功地在话语中得到动态显现，最根本地源于其超常规（即“变异”）的语言结构方式，即在辩证逻辑的制约下，突破语音学、文字学、词汇学、语法学和形式逻辑的一般规律，变格运用语言材料，造成不能仅按字面来理解的话语。

这里有一种情况，较难解释却又必须解释，这就是语言材料的超常规组合方式很多，其中相当一部分的表现看来是不幽默的。例如：

盼望着，盼望着，东风来了，春天的脚步近了。

一切都象刚睡醒的样子，欣欣然张开了眼。山朗润起来了，水涨起来了，太阳的脸红起来了。

——朱自清《春》

这里文中的“春天的脚步近了”、“一切都象刚睡醒的样子，

欣欣然张开了眼”和“太阳的脸红起来了”，便是反常变异的说法，而它呈现出的语言氛围却显然是轻灵鲜丽而非幽默诙谐。我们以为，从发生学来看，可以说，所有的超常规的语言组合结构都是语言幽默氛围的骨架。不过，由于其“变异”的程度有高低，因而其幽默效果也有强弱。而其中又有一部分原本“变异”性不很强的组合方式，由于运用过多而使其“变异”性进一步不断受到“磨损”，因而，常常使人难以感觉到其变异性，当然也较难感受到幽默味。上引《春》中之例正是如此，其变异程度较低，而且由于“拟人”这一手法的使用频率过高，它本身所能造成的幽默感已经磨损殆尽了。然而，即便如此，与完全不用超常规组合方式的话语比较：

> 盼望着，盼望着，东风渐渐吹起来了，快要进入春天了。一切都充满了生机，山朗润起来了，水涨起来了，太阳也发出了红红的光芒。

二者相比之下，无疑《春》的趣味要浓一些，离幽默也要近一些，这在幼儿那里更为明显，当幼儿听到《春》中的“春天的脚步近了”、“太阳的脸红起来了”时，比听到其他按常规组织的语句显得更为欢快。

因此，可以说：当语言组合方式一旦出现“变异”，语言幽默的客观基础也就开始形成。而那些“变异”性越强的语言组合方式，其幽默氛围通常也就越浓。这些“变异”性很强的组合方式如果有机地与认识主体的特殊的心理活动

过程相结合时，语言的幽默氛围便会强烈地凸现出来。这些"语言—心理"的特殊结构主要有：语流暗示的语义方向突然改变，造成"心理之期望的突然扑空"；言语的现实组合明显地违拗语言规则和社会习惯，造成"经验与现实的矛盾冲突"；语言所指称对象的意外贬低或语言运用时的出奇技巧，造成"情感之郁积的巧妙释放"。抽去了这些特定的结构方式，一般说来，语言的幽默氛围也就消失了。下面，试分别述之。

（一）心理之期望的突然扑空

康德曾经指出：

> 笑是一种从紧张的期待突然转化为虚无的感情。正是这一对于悟性绝不愉快的转化却间接地在一瞬间极活跃地引起欢欣之感。①

对此，柏格森曾予以批评道："必须给这个公式加以若干限制，因为有许多白费的气力并不可笑。"②我以为：一方面，既存在着"忽然化为乌有的期待"引不起笑的现象（如某种神圣的追求忽然宣告失败），也存在着主要不是由这种期待化为虚无所引起的笑（如《小二黑结婚》的"米烂了"等人物绰号使人产生的好笑感）；另一方面，也确实存在着大

① 〔德〕康德：《判断力批判》，商务印书馆1964年版，上卷第180页。

② 〔法〕柏格森：《笑——论滑稽的意义》，中国戏剧出版社1980年版，第52页。

量的主要是由心理之期待扑空所造成的笑。当然，这种类型的语言幽默必得在特殊的心理活动过程与话语结构相应时才能凸现，亦即在“心理之期待突然扑空”这种心理活动过程与语流暗示的语义方向无严重伤害性而又突然的改变这样一种话语结构结合时才能凸现。

在话语中，由于某些语词的暗示，语义逻辑地呈现出一种发展方向，可是，突然间，这一逻辑发展中断了，“谜底”揭出的却是一种似乎与前面很不相同但细想又并非毫不相关的事实——当然这一“最终事实”对于审美主体(或者与审美主体相一致的审美客体)是没有严重伤害性的，至少审美主体在此时“认为”其并没有严重伤害性；因此，心理轨道突然中断，期待之车轻松地(因为无严重伤害性)随之而猛然翻为谑笑。这就是“期待之扑空”的“语言—心理”结构。例如，有这么一则趣文：

> 人们为一个军骡树立的墓碑上写着下列字样：军骡马吉葬在这里，在她的一生中，她踢过一个上将、两个上校、四个少校、十个上尉、二十四个中尉、四十个士官、二百二十三个士兵和一个炸弹。

这里顺次列举被踢者的情况，引导读者的心理期待之车在“人数”与“军衔”的轨道上，沿着由少到多(人数)、由上到下(军衔)的语义逻辑方向隆隆前进：“一个——>两个——>四个——>十个——>二十四个——>四十个——>二百二十三个”、

"上将──→上校──→少校──→上尉──→中 尉──→士 官──→士兵",在似乎山穷水尽、无话可讲时,忽然柳暗花明,语义一转,带出"一个炸弹",数量由"二百二十三个"一下子跌到"一个",内容则由"……中尉──→士官──→士兵"一下子转成了"炸弹",出乎意料又颇为别致地介绍了军骡的死因:乱踢一气,终于踢到了一颗炸弹而身亡。读者的心理期待很自然地化成了诙谐的感情。

在期待扑空这一幽默的"语言一心理"结构中,通常有"岔断"和"倒置"两种表现形态。

1. "岔断"是"期待之扑空"的比较典型的表现。心理学者曾有实验,先后多次(十至十五次)让一个被试观察两个大小不等的球,然后出示两个大小相等的球,这时,被试却会依然把它们看成是不相等的。这是因为,由一定心理活动所形成的准备状态,决定着同类后继心理活动的趋势。在话语中,由于语言组合惯例和语流发展的作用,当A语段出现语义"A_1"之后,一般相应地连续出现的将是"A_1"的逻辑发展:A_2,A_3,A_4……A_n。同样,由于对以往语言组合原则的了解和当前语流发展的经验,读者(听者)一旦在一个语段的开头接收到语义"A_1,A_2,…"的信息后,心理注意也会将成一种定势,期待着"……A_n"的出现。倘若语流发展在"A_1,A_2,A_3,A_4,……"的发展中突然跳脱、岔断,拐而进入了一个并非预期的,与"……A_n"相连而又相反的"$-A$"中,这时,作为"忽然扑空的一个努力的表示"(斯宾塞语)之"笑",便会嘎然而生。前面所举"军骡碑文"当属此类。

2．"倒置"是"期待之扑空"的另一种类型。柏格森曾经指出："设想在某种情景下的几个人物。如果你把情景颠倒过来，角色的地位换个过，你就可以得到滑稽的场面。"①西方古典喜剧中有一悍妇，她要丈夫把一切家务活全包下来，并把要求丈夫干的活一五一十地开了一张清单。谁知一天，她自己掉到大水桶里去了，她丈夫拒绝把她拽上来，因为"这项工作没有列入清单"。"搬起石头打自己的脚，欺人反被别人欺"。同理，如果能通过对语言材料的变异使用，也创造出这样的倒置情景，便一样能获得幽默诙谐的效果。当有甲乙两种相互对立的事物、观点、情形，如果在语流中，先陈述肯定A的内容，随之在与前面相近的语言形式中装入新的内容，变成否定A。这样，便会产生出一种因出乎意料而产生的笑声，而这笑声中，又常常伴随着对智慧的欣赏和对事与愿违者的嘲弄。

（二）经验与现实的矛盾冲突

人作为审美主体，在审美活动中必然要对对象作出自己的审美认识、评价。这一审美判断得以进行的前提和标准，便是由先天性的种系之心理积淀同后天性的个体之经验习得二者矛盾运动所建构的审美观念。而滑稽可笑的事物，往往是与主体的审美观念相乖戾的东西，换言之，现实对象的可笑性，常常源于它对于主体的审美经验与观念的乖背之中。

---

① 柏格森：《笑——论滑稽的意义》，中国戏剧出版社1980年版，第57页。

柏拉图曾言："滑稽可笑在大体上是一种缺陷。"康德也曾指出："在一切引起活泼的撼动人的大笑里必须有某种荒谬背理的东西存在。"尽管他们的理论框架并不一致，但在这里，康氏所谓"背理"可以看作是审美对象的一种缺陷，而柏氏所说"缺陷"在某种意义上也未尝不是对审美主体的理性观念的一种违背，"缺陷"与"背理"，二者是相通的。

"经验与现实的矛盾冲突"这类幽默的"语言一心理"结构也正是如此。语言是约定俗成的符号系统，话语中的词语组合，既要受到语言体系的制约，又要受到该语言体系的使用者（语言社团的成员们）的共同习惯的制约。这种符号体系规则的制约性和语言社团习惯的制约性，势必在语言使用者个体的心理中形成一种经验感受，凝结成一种理性观念。当个体(听话人)接收到文字(或语音)信息时，立刻会以语言体系的组合规则与语言社团的使用习惯作为"解码规则"，去理解话语。当听话人发现接受到的言语的现实信息不合乎语言组合规则和社团使用习惯时，作为"解码规则"的语言经验与观念便与目前的话语事实发生了矛盾冲突，如"甜蜜"一般是与"快乐"相联的，"伤心"一般是与"痛苦"相关的，因此，读者倘若看到"甜蜜的伤心"，头脑中的"解码规则"与眼前的话语事实便发生了冲突。这一冲突的解决通常有两种可能，一是百思而不得其解，只得判定这一话语扞格难通，斯为病句；一是通过对话语的整个线性发展过程(即语流)和语言运用时的环境，如参与交际者的情况，以至整个话语活动的社会背景(即语境)的整体把握，在新的(更高、更深)的层次上理解了话语的意

义。而这后一种在对语流与语境的整体把握上，实现对那与语言解码规则相违拗之话语的理解，便是语言幽默感的又一个重要来源。如在《朱自清文集》中有这么一段话：

他细味他俩最近的几页可爱的历史。想一节伤一回心，但他宁愿这样甜蜜的伤心。

夫妻别离了，丈夫回忆往事。他所回忆的是夫妻的情爱，是"甜蜜"的，但回忆的内容不过是已经流逝的现实，眼前的事实是离异，这无异令人"伤心"。因此，在这里，"甜蜜的伤心"不再是扞格难通之语，而成了诙谐的绝妙好辞。

在这类"组合错误"的"语言—心理"结构中，有两种表现形态："转移"与"干涉"。

1. "转移"是指在言语组合中，将词语的语言意义"扭曲"成另一种意义。柏格森曾经指出："当一个表达方式原系用之于转义，而我们硬要把它当作本义来理解时，就得到滑稽效果。也可以这样说：一旦我们的注意力集中到某一暗喻的具体方面时，它所表达的思想就显得滑稽了。"①柏格森的话是对的，但还不够。不仅原系用于转义的表达方式硬作本义理解时可得"笑"之趣，而且，原系用于本义的表达方式一旦硬作另外的意义理解，同样地可获得喜剧效果。例如：

① 柏格森：《笑——论滑稽的意义》，中国戏剧出版社1980年版，第70页。

甲　相声是语言的艺术……语言的力量相当大。……有些语言就象炮弹。

乙　对！（奇怪）啊！就跟炮弹一样？

甲　一张嘴就爆炸。

乙　有这种语言吗？

甲　有，我就能说这种语言。

乙　噢，您就能说这种语言？那……您先离我远点儿吧！

甲　什么意思？

乙　回头一说话，我先挨一炮弹受得了吗？

……

甲　我们是对敌广播组。我们通过广播，介绍我党我军的政策，介绍我们社会主义建设的成就，传递蒋军家属的信件，揭露美帝国主义的侵略罪行。我们的宣传就是炮弹，飞到敌人心脏里去，"咣"——爆炸！

——章明《不可抵挡》（相声）

这是把词语比喻义硬当成本义来理解，得出对方一张口，自己便要"挨一炮弹"的结论，形成了一个相声中逗笑的"包袱"。而下面这段话语中，将本义"西医"扭曲成只剩一个"西"的意思而全然舍弃了"医"，也是可乐的，

在座的都是"西医"，是学西洋音乐的。要依靠你们。请吹鼓手来办音乐专门学校是不行的，这些事还是要靠你们办。

——毛泽东《和音乐工作者的谈话》

语言意义的构成是较为丰富的，有理性意义，也有附加意义；有词汇意义，也有语法意义……。这些意义在运用过程中都可能有意无意地出现扭曲、转移，而扭曲、转移的具体方式又是多种多样的。凡此种种，都是在语义组合中使形式与内容发生偏转，由此造成审美主体的经验观念与话语组合事实的矛盾而得诙谐滑稽之趣。

2. "干涉"是"经验与现实矛盾"的另一类表现。柏格森曾经指出："当一个情景同时属于两组绝不相干的事件，并可以用两个完全不同的意思来解释的时候，这个情景就必然是滑稽的。"①他说的是情景，其实语言也是这样。当一组语言符号同时表示两套互不相干的意思，或者用两套相冲突的概念表达一个特别的意思，这都是不合乎语言组合的一般习惯的，但倘若能为主体(听者、读者)理解了其合理性，那么，这形式上常近乎"呓语"的话语便顿成"谐语"，产生了一种滑稽美。例如：

---

① 柏格森：《笑——论滑稽的意义》，中国戏剧出版社1980年版，第69页。

鸿渐孤零零地近沈太太坐了。一坐下去，他后悔无及，因为沈太太身上有一股味道，文言里的雅称跟古罗马成语都借羊来比喻："愠羝。"这暖烘烘的味道，搀了脂粉香和花香，熏得方鸿渐要泛胃，又不好意思抽烟解秽。心里想这真是从法国新回来的女人，把巴黎大菜场的"臭味交响曲"都带到中国来了。自己在巴黎从没碰见过她，今天偏避免不了，可见巴黎大而天下小。

——钱钟书《围城》

说"巴黎大而天下小"在地理学上是荒唐的，但这在心理感受上却是真实的，而将这心理感受用由相对立的语词组合成的句子表现出来，则显得风趣别致。

"干涉"和"转移"一样，都是言语组合上的"错误"。但"转移"的幽默味来源于语词的言语意义(现实意义)对语言意义(体系规定的意义)的违拗；而"干涉"的滑稽美则来源于现实组合中语词之间的"顶牛"或一语词的两种意义的互相干扰。"转移"类的语词组合的结果是肯定了其言语意义而最终抛弃了与之违拗的语言意义；"干涉"类的语词组合结果却是两种原不相关(甚至对立)的意义在新的层次上统一了起来。二者有别而又同属一类。

（三）情感郁积的巧妙释放

奥地利心理分析学家弗洛伊德认为：生物有自存和存种两种目的，与此两大类本能相当的，便是"人类两大需

要——即饥和爱。”①“饿”与“性”的欲望，在生活中不可能总是满足的，不满足则产生心理的“压抑”，这种压抑倘若长期得不到合理的释放，便会导致精神异常。而释放这种内心压抑的渠道是多种多样的，艺术便是艺术家释放被压抑了的欲望、寻求获得“变相的满足”的渠道。根据弗洛伊德的这种见解，德国美学家简克尔和美国美学家格罗强先后得出了“喜剧的心理动力可以说是颠倒的俄狄浦斯情结”②的结论。所谓“颠倒的俄狄浦斯情结”，不是简单的儿子企望杀父娶母，而是儿子把自己的愿望投射到父亲身上，想象父亲成了希望驱子娶媳之人，因而父亲便不成其为父亲，成了有罪过的、无能而可笑的丑角。

简克尔和格罗强试图以“俄底浦斯情结”概括喜剧的根本心理动力，其荒唐性是显而易见的（最简单的一个事实便是，有可能作为“颠倒的俄狄浦斯情结”例证的描写父亲欲娶儿子之恋人的喜剧实在只是喜剧之林中数量极有限的一隅而已。但是，弗洛伊德关于人有自存和存种（保存自我和延续种族）的基本欲望，而这种欲望在生活中时常是受到压抑的，压抑了的欲望又需要时时得到变相的满足的见解却是富有启发性的。当然，人既是生物的人，又是社会的人，不能把人的一切活动都简单地还原到生物的饥与性的本能

---

① 〔奥〕弗洛伊德：《精神分析引论新编》，转引自《精神分析引论·译序》，商务印书馆1984年版。

② 〔美〕格罗强：《在笑之外：一篇摘要》，转引自陈瘦竹《谈谈弗洛伊德心理分析学派喜剧理论》，《文艺研究》1983年第5期。

上去。人的本能与生物的本能有联系又有区别，人的活动同自己的本能也是既有联系又有区别。因此，一方面，我们不能只看到人的活动与其本能的联系；另一方面，我们不能将人的活动（包括情感活动）与其自存和存种的本能欲望截然分开。

心理学家弗卢盖尔曾经总结了许多关于幽默的心理推测，这些探讨认为幽默的心理动机和功能是：

1. 表现优越。汤姆斯·霍布斯很早以前就把大笑描写为"由于和别人的缺点比较显出自己卓越而突然引起的自得"。很多笑话中明显地包括着这种自我优越感和贬低别人的成份。例如，那些嘲弄"爱尔兰醉汉"、"乡巴佬"的笑话就是这样的。

2. 表现攻击。幽默当然是表现攻击的一种很方便的手段，它是一种安全的、为社交所允许的、多少有些间接的攻击方式。有时幽默所攻击的是身分高而自命不凡的人，一位盛装人物被香蕉皮滑倒可以引起哄笑，而跛人遇到同样的情况就可能不这样。

3. 对现实的自卫。开玩笑和不当真常为幽默的一个主要方面。幽默可以使人们防御现实所加于自己的痛苦和威胁。自己受到侮辱时付之一笑；也可以此来对待由别人的悲剧性遭遇而引起的过分伤感。有一种所谓"绞刑架的幽默"，即指处

于绝境的人把笑话当作闪避残酷现实的一种办法。

4. 性欲的表现。许多笑话包含着明显的性欲和猥亵成分，表明幽默是发泄这类为社会所禁忌的思想的现成途径。弗卢盖尔解释说，有关性欲的笑话常常有引诱听者的性质，就是说，好象要邀他一同到性欲的罪恶之渊参加性欲的犯规。①

弗卢盖尔所归纳（只是部分“归纳”而非完全“穷尽”）的幽默的四种心理动机和功能，其实也可归结为两类：一类是出于保存个体的需要，这包括“表现优越”、“表现攻击”和“对现实的自卫”；另一类是出自发展种族的本能，即“性欲的表现”。

应该承认，的确是有相当一部分的“笑”源于性欲的宣泄。例如，丁玲的《太阳照在桑乾河上》中有这样一段话：

杨亮看见一个年轻女人也站到身边来，她把肩头上沉重的篓子慢慢的往下移，却急喊道：“郭大伯，快接呀！”

……

“扛了一篓子果子，就压得歪歪扭扭叫叫喊喊

① 〔美〕克雷奇、克拉奇菲尔德、利维森等著：《心理学纲要》，文化教育出版社1981年12月版，下册第416—417页。

的，还要称雄呢？”

“称雄！不成，少了个东西啦！”

于是大家又笑了。

——丁玲《太阳照在桑乾河上》第三十七章

这里，前一个人的打趣中的“还要称雄”，指的是“逞能、好胜”。而紧接着的另一个人却把“称雄”故意曲解为“冒充雄性”（被打趣者是个年轻的女人），并由此而发挥道：“少了个东西”——雄性性器官。顿时，“大家又笑了”。这儿“大家的笑”和触发这“笑”的那句话，很明显地，都是一种性欲的表现。当然，作家描写这一细节的题旨在于表现把地主的果园看管起来进行清算时，“果树园闹腾起来了”的情景。可是，必须指出，这一类话语产生的可笑性本身是缺乏审美价值的。也许可以这样说，具有审美价值的笑是文明程度的一种标志。因而凡是主要地直接源于性欲之表现的话语，尽管可能具有或强或弱的可笑性，但在实质上很难造成真正的滑稽美。

人除了“存种”的需要外，还有“自存”的欲望。“自存”的欲望，势必要求时时实现心理上的自我肯定，不断排遣身外之事物对自己的心理威胁。但个人的能量毕竟有限，要想始终保持心理上的充分的自我肯定、顺利地排除外来的心理威胁是不可能的，因而势必造成情感的郁积、心理的压抑。而幽默（包括语言的幽默）就是释放这一郁积了的情感的极好方式。

弗洛伊德曾经举过这么一个例子：从前有两个无恶不

作的市侩，侥幸地投机成功变为巨富。一旦成了富翁，他们于是设法混入上流社会，请了名画家为其画像。画成之后，一夜，大宴宾客，将两幅画高悬于客厅壁上，请极有声望的艺术批评家鉴论。这位批评家看了许久后，好象有所追寻似的，指两幅画之间的空白之处，问"救世主在哪里呢？"他本欲骂他们为罪犯恶人，但拘于礼俗而不能直言，故改以幽默出之——耶稣钉死在十字架，两旁不站立着两个恶人吗？① "礼俗"既未违反，心中郁积之不满又得以宣泄，这就是这位批评家的幽默。在话语中，或者假诸言语形式，巧妙地沟通身外那些崇高与鄙俗的联系，使"崇高"者降格而为"卑俗"，或者假诸言语的挥洒，表现出"自我"的优越，以此来释放受压抑的情感，实现对"自我"的心理肯定。这就是"情感郁积释放"的"语言—心理"结构。

情感释放的"语言—心理"结构，也有两类表现形态。一类是"降格"，一类是"升格"。

1. "降格"是利用言语形式，在心理上降低所评论对象的"等级"。柏格森曾经指出："凡与精神有关而结果却把我们的注意力吸引到人的身体上去的事情都是滑稽的。……凡是一个人给我们以他是一个物的形象时，我们就要发笑。"②

的确，凡与精神有关而结果却转到身体上去或一个人

① 参见高觉敷：《佛洛伊特主义怎样用在文学上》，《文学百题》第330—331页。

② 柏格森：《笑——论滑稽的意义》，第35页。

给我们以物的形象时，“我们就要发笑”。但为什么会“笑”呢，柏格森以为这是由于生命最基本的价值在于它的紧张性和活动性，而这两种情况却违背了生命的特质而显现了一种生命的机械化，因此，人们便要以“笑”这一社会姿态来加以纠正。柏氏之说自有其独到之处，然而，若以心理“压抑之排泄”来解释，或许要显得圆融一点。在日常生活中，一个人可以随便地嘲弄人以外的世界，可以鄙视卑俗的东西，而对于人类本身是尊重的，对于崇高的东西、精神方面的东西是敬仰的。但是这种“敬仰”，从某种意义上说也是对人生的约束，是对自我的一种抑制，人们在隐意识里对这种约束是有反抗的。只不过是平时由于社会环境的影响，自我意识将这种对社会、对精神、对崇高的批评压抑在心灵深处。但是，在某种语言条件下，人降格成了物，精神的东西跌落到身体方面，崇高的事物沟通了卑俗而“跌向”卑俗，那么，往昔那种隐藏在心灵底层的不满和批评便很自然地宣泄而出，化作了幽默的笑。例如：

> 李太太跟建侯做个眼色，没说什么，只向颐谷一笑。这笑是爱默专为颐谷而发的。象天桥打拳人卖的狗皮膏药和欧美朦胧派作的诗，这笑里的蕴蓄，丰富得真是说起来叫人不信。它含有安慰、保护、喜欢、鼓励等等成分。颐谷还不敢正眼看爱默，爱默的笑，恰如胜利祈祷、慈善捐款等好心好意的施与，对方并未收到好处。
>
> ——钱钟书《猫》

对"长相最好看""为人最风流豪爽"的有名的李太太的如此"一笑"，钱钟书先生的笔锋轻轻一划，揭出其"专为颐谷(李先生新用之小秘书)而发"，"笑"仿佛成了一种小批量生产、可以定制的商品，这已颇为可笑；进而把这情感上的活动与玄妙的"欧美朦胧诗"和卑俗的"狗皮膏药"相提并论，甲既象乙，乙亦复象甲，三者之混合的结果，是既揶揄了这"高贵的"一"笑"，又调侃了"高妙的"欧美朦胧诗，使人忍俊不禁；而紧接着又把这"笑"比作"胜利祈祷、慈善捐款"，一箭双雕地既挖苦了蕴蓄如此"丰富"的这一笑等于白笑的事实，又揶揄了当时颇为常见的胜利祈祷和慈善捐款之徒具形式，摇曳多姿的文笔如此巧妙地凸现了李太太这一"笑"自身的可笑，同时，又借此捎带批判了时尚，真是一波三折，"笑"意弥漫。

利用崇高与鄙俗、庄严与油滑、精神与身体、人与物的有趣的混淆、互代，必然使崇高者鄙俗化、庄严者油滑化，精神者身体化……。倘若是人，便物化、僵化而鄙琐化，即如弗洛伊德所言，"使一个人变得滑稽可笑，就能显出他的卑鄙无耻(当然也许不至于达到这一程度——引者注)，废除他的尊严和权威。"①正因为"降格"的"语言一心理"是这样的，所以，当我们对一个人、一件事物，正抱有一种强烈的敬仰之情时，也就很难承认并欣赏对于这人或事物的这一种幽默方式。

---

① 弗洛伊德：《机智及其与无意识的关系》，转引自陈瘦竹：《谈谈弗洛伊德心理分析学派喜剧理论》，《文艺研究》1983年第5期。

除了这种有意将批评化为幽默外，也有批评无意中有"笑"中泄露的。例如，某高校曾放映电影《可爱的动物》，当解说词把小虫比作"中世纪的甲士"时，笑声有而不多，但当把小虫比作当代的"嬉皮士"时，却顿时满堂爆出欢笑，这笑声即源于对生活中的"嬉皮士"的批评和调侃。

2. "升格"是心理郁积宣泄的另一条途径。王力叶同志在分析"相声构成笑料的基本因素"时，曾将这些因素归结为"不协调"和"机智巧妙"两类。对后一类，他解释道：

> 正面的，维妙维肖的模拟，这是以巧妙致笑。如侯宝林同志表演的《四大须生》，学四位著名京戏须生的唱腔、身段和风格，他毫不歪曲，完全正学，亦很可笑。这种笑的产生，便是由于对演员高超的模仿能力的赞美而引起的。①

对于这种"完全正学，亦很可笑"的现象，一般论者囿于"笑来源于丑"、"笑来源于美丑对照"、"笑来源于强以为美的丑"……这种"笑离不了丑"的认识，而绝少注意到。王力叶同志指出了这一现象的存在，是难能可贵的。然而，我们对这一类现象深入一步观察，发现情况确实如此而又并非仅仅如此。

对于美的艺术的准确模仿能引起欢欣之感，轻松地给人以知识的扩展的也可能是幽默的。西哲培根有言"知识就

① 王力叶：《相声艺术与笑》，广播出版社1982年版，第72页。

是力量”，其实，通俗而新鲜的知识又何尝不可说就是情趣呢？例如：

> 方老太太做孝顺媳妇的年分太长了，忽然轮到自己做婆婆，简直做不会，做不象。在西洋家庭里，丈母娘跟女婿间的争斗，是至今保存的古风，我们中国家庭里婆婆和媳妇的敌视，也不输他们那样悠久的历史。只有媳妇怀孕，婆婆要依仗了她才能荣任祖母，于是对她开始迁就。到媳妇养了个真实不假的男孩子，婆婆更加让步。方老太太生性懦弱，两位少奶倒着实利害。生阿丑的时候，方家已经二十多年没听见小孩子哭声了。老夫妇不免溺爱怂恿，结果媳妇的气焰暗里增高，孙子的品性显然恶化。
>
> ——钱钟书《围城》

这里在描写方家婆媳关系时，突然来一段“抒情性的插笔”，饶有兴味地介绍西方的丈母与女婿的关系的习俗，显而易见，这样便增添了笔致的幽默。而这幽默主要地既不在于“美丑对照”或“丑强以为美”之类，而是一种“别有风味”的知识的获得后的愉悦。我们常见的相声中的连报一长串菜名等，其笑理亦同此，言语内容给人以知识的意外享受可能幽默，言语形式给人以技巧的出奇感觉也可能是幽默的。如传统相声中有这么一个段子：

乙：大大妈大模大样骑大马，

甲：老姥姥老夫老妻赶老羊。

乙：姥姥喝酪，酪落姥姥捞酪，

甲：舅舅架鸠，鸠飞舅舅揪鸠。

乙：妈妈骑马，马慢妈妈骂马，

甲：妞妞轰牛，牛拧妞妞拧牛。

——《对春联》

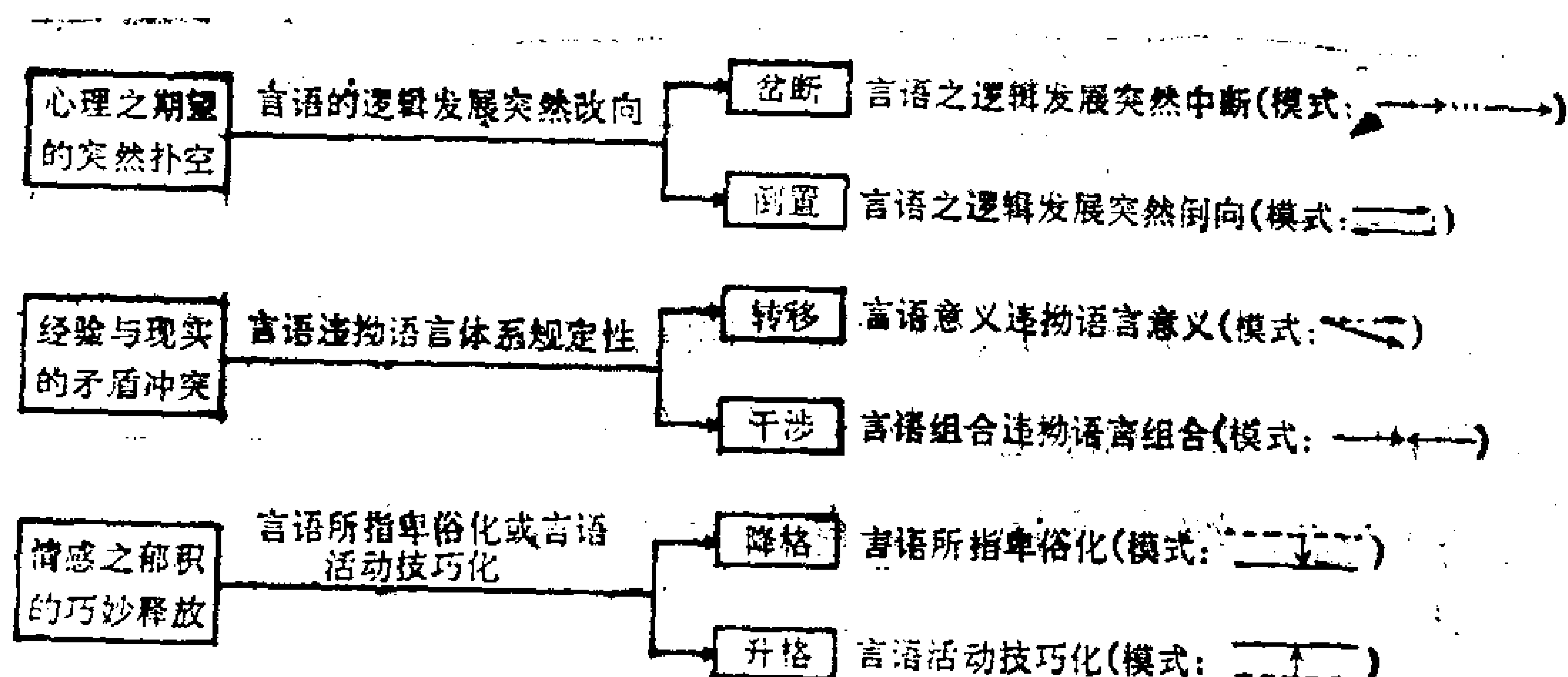
机巧的文字，不由人不会心而笑。

那么，这种"笑"是否仅仅来源于一种对他人高超的能力的"赞美"呢？恐怕不尽然。在话语中，假诸别致新鲜的语言形象或机巧奇妙的文字形式，在对言语的带有"意外获得"性的欣赏中，作出对这种别致的美的赞赏；并由心理的"自居作用"（把他人的长处隐隐地当成了自己的长处）①而实现"自我"主观能力与心理自我感受的"升格"——仿佛自己也已经具备了这种能力，从而超越了一般，超越了"旧我"；由此而最终完成在另一个方向上对所"压抑"情感的宣泄，愉快地实现对自我价值的心理肯定。这似乎可以说是"升格"这类语言幽默的"语言—心理"的主要结构形态。换言之，这一类语言幽默，确有对他人高超能力的赞美，但这一"高超能力"须具有轻松而别致的表现，而同时这种"赞

① "自居作用"为心理学术语。指一种自我防御机制，即把一个他所钦佩的人的特点当作自己的特点，用以掩护自己的短处。

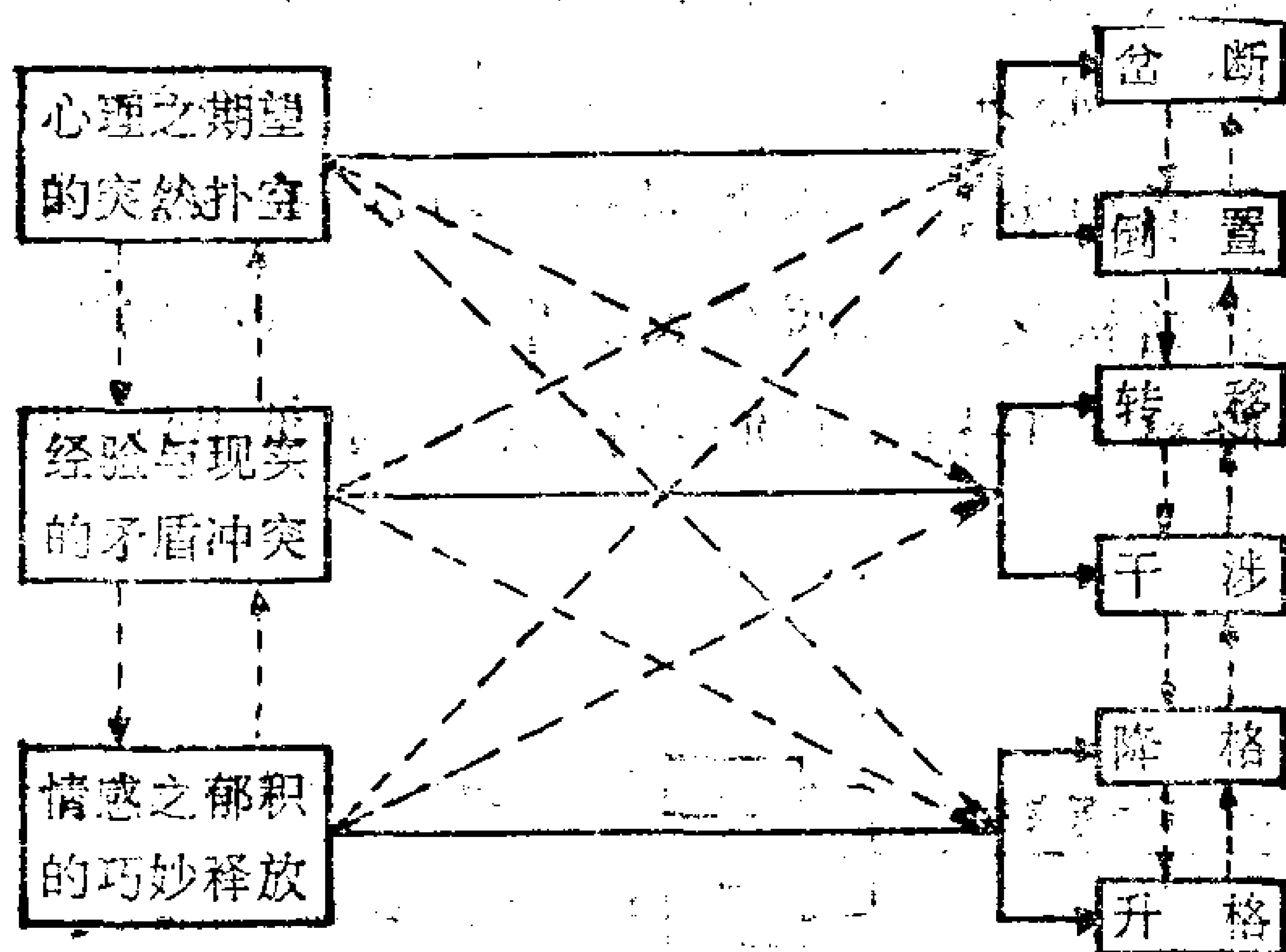
美”中又搀合了听者（读者）的浓烈的“自居”心理，这样，其幽默性才会被凸现出来。即便如此，这种幽默所引起的“笑”较多地也是藏于心而较少形于容的，即多会心之微笑而少畅怀之大笑。

上面，我们讨论了语言幽默氛围的“基本骨架”——三种主要的“语言一心理”结构：心理之期望的突然扑空、经验与现实的矛盾冲突、情感之郁积的巧妙释放。这三种“语言一心理”结构又各有两类表现形态：岔断和倒置、转移和干涉、降格和升格。它们是各具其特征的。如图所示：



然而，应该指出，这只是为了概括分类的方便、行文阐述的明爽便取其典型形态加以模式化。事实上，在言语活动的实际过程中，在话语的实际状态中，幽默的“语言一心理”结构并非如此“单一”、“纯正”的，三种“语言一心理”结构往往呈现出一种互相粘联、融合的状态。“期望之

扑空"中往往隐涵了"经验现实之冲突"和"情感郁积之释放"；"经验现实之冲突"又不无"期望之扑空"与"情感之释放"的因素；而"情感郁积之释放"又多以"期待突然扑空"和"经验现实冲突"为助。至于"岔断"、"倒置"、"转移"、"干涉"、"升格"、"降格"六类表现形态，也是你中有我，我中含你的。其势可用图示：



而在实际的话语中，幽默氛围可能主要只是以一种形态表现出来，但这时也会搀和着其他因素；也可能干脆就是各种形态的综合作用，简直难分主次。例如：

我最佩服北京双十节的情形。早晨，警察到门，吩咐道"挂旗！""是，挂旗！"各家大半懒洋洋的踱出一个国民来，撅起一块斑驳陆离的洋布……

——鲁迅《头发的故事》

"踱出一个国民"既有语言附加色彩上的"转移"，又有懒散的"踱"的形象与严肃的"国民"形象的干涉。而这其中，也包含了言语指称对象的卑俗化——应该是有关"国格"的活动在这里却成了晾晒布式的举动，所用"撅"、"洋布"又加强了这一种意味。

语言幽默的主要"语言—心理"结构已如前述，那么，它们又是如何表现为丰富多彩的修辞手段、繁复如锦的幽默话语的呢？这是我们下面将要讨论的。

二、幽默话语的表层结构

（一）突断型

这一类型修辞手段的共同特点是：言语之逻辑发展突然中断，心理期待猛地扑空，随之又滑到一个并非预期、然而又非毫不相干的终点，造成一种"恍然大悟"式的"笑"。其中主要包括：衬跌、起跌、设误、歇后、旁逸、撇词等。

1．衬跌

"衬跌"这一名目源出清人刘熙载《艺概》："词之妙全在衬跌。"这就如同"把水闸住，让水位提高了再跌落下去。"①

刘熙载的"衬跌"指的是一种艺术手法，在结构上也仅一"衬"一"跌"。今人有借用刘氏这一名目，来概括一种修

① 周振甫：《诗词例话》，中国青年出版社1979年版，第272页。

辞现象。这种修辞现象在结构上也可分为"衬"和"跌"前后两部分，不过，在"衬"的部分，并非一件事物的描述，而是相关联的多种事物的列举；当这种由列举而累积起来的印象在读者心理上逐渐加强时，忽然一"跌"，使读者的心理期待一下子滑到了确乎意料之外，终在情理之中的终点。"笑"便由此而生。① 这也就是我们今天所说的"衬跌"。如：

台风：12级，
大风：8级，
和风：4级，
轻风：2级，
——耳边风：0级。

——《青年报》1980年6月6日

它依次叙述自然界由大而小的风力，使读者逐渐地产生并不断加强着一种心理趋势，可是，陡地以原本仅字面有关而实质毫不相干的俗语"耳边风"作结，由"台风……大风……和风……轻风"的列举而累积起来的印象与"耳边风"的高度的"落差"，化作了浓烈的幽默，生动而有力地嘲诮了那种将他人意见当作"耳边风"置诸脑后的态度。

"衬跌"的结构公式可用"A_1、A_2、…A_n，—A（或a）"来表示。其中"A_1……A_n"为由一组整齐并列的分句列举的

① 张文江：《衬跌》，《语文学习》1981年第6期。

诸事物；而末一分句则突然转向了与之相反的事物“－A”或字面相关内容特异的事物“a”上去了。它在结构上与“排比”、“层递”颇有联系。因而也可据此分为两类：平行式“衬跌”和鱼贯式“衬跌”。

平行式“衬跌”，在结构上仿佛“排比”句，各个分句（词组）之间的关系是平行的，但在最后一个分句（词组）与前面所列各分句（词组）之间，却有一个忽然性的变化。如：

祠堂门前一圈人，正在谈打冤的事。这似乎是端正形象的好机会。

“鸡头峰嘛，这个，当然罗，可以不炸的。”他显出知书识礼的公允，老腔老板地分析：“炸不掉，躲得开的。不过话说回来，说回来，鸡巴寨（他也学着把鸡尾寨改称鸡巴寨了）明火执仗打上门来，欺人太甚！小事就不要争了，不争——”闭眼拖起长长的尾音，接着恶狠狠地扫了众人一眼，“但我们要争口气！争个不受欺！”

打冤的正义性，被他用新的方式又豪迈地解说了一遍。众人没怎么在意他那番道理，只觉得那恶狠狠的扫视还是很感人的。他眯着眼睛，看出了这一点，更兴奋了。把衣襟嚓地一下撕开，抡起一把山锄，朝地上狠狠砸着一个洞，吼着：“报仇！老子的命——就在今天了！”

他勇猛地扎了扎腰带，勇猛地在祠堂冲进冲

出，又勇猛地上了一趟茅房，弄得众人都愕然。最后，发现今天没有吹牛角，并没有什么事可干，就回家煮包谷粥去了。

——韩少功《爸爸爸》

"他"是个二流子，好吃懒做，气大胆小，自视颇高的"老后生"。两个寨子发生冲突，要"打冤家"了，他很想借此而改善一下自己的形象，显了"智"，又显了"勇"，可是这"勇"除了口头上以外，"显"在何处呢："勇猛地扎了扎腰带"——摩拳擦掌；"勇猛地在祠堂冲进冲出"——跃跃欲试，情不可耐；随之一个"勇猛"——却是"上了一趟茅房"。由列举"勇猛"之举而累积起的心理期待顿时"翻车"倒为谑笑。再如"渤海二号"船翻沉后不久，有位学者到上海某大学作报告：

我们的干部如果没有本事，象"渤海二号"的局长一样，那么，今后问题就不仅是出在渤海，也可能出在黄海，出在东海，出在南海，也可能出在上海。

前面列举祖国四大海"渤海、黄海、东海、南海"，随后顺手巧妙地引起了当时演讲所在地"上海"，奇峰突起，满场拊掌。

鱼贯式"衬跌"，在结构上则仿佛"层递"句，各个分句鱼贯递进，直至最后一个分句，陡然一折。如：

音乐学院毕业后分配至郊区一中学任音乐教师……。六二年精简人事时该曹又自愿申请去小学任音乐、图画、体育和珠算教员。…六五年又调往y自治州z市任小学教员。六六年被英姿飒爽、屹立在东方地平线上的革命小将揪出，任老牌牛鬼蛇神。

——王蒙《杂色》

小说述“该曹”之“履历”，前面三“任”（郊区中学教员……郊区小学教员…市区小学教员）都是在通常意义上的任职，末尾一“任”却“跌”到了一个毫不正常却确实如此的“职务”——“老牌牛鬼蛇神”。言语的可笑凸现了事理的荒唐。再如：

乙 那我要是戴一支钢笔哪？

甲 那不用说，高小程度。

乙 噢！我戴两支钢笔？

甲 初中啊。

乙 我戴三支？

甲 高中啊。

乙 我戴四支？

甲 那你就上大学了。

乙 我要戴五支呢？

甲 你要戴五支啊？

乙　我就是大学教授。

甲　不，修理钢笔的。

——相声《五支笔》

由"一支高小……两支初中……三支高中……四支大学"暗示出的言语逻辑，预示"五支"该是"大学教授"，不料一"跌"，成了"修钢笔的"，谐谑可笑。

"衬跌"主要用于组织分句与分句或句与句关系时，但在组词成句时，我们也可发现相类的现象，如：

我们在创作中，想象力常常贫薄可怜，而一到回忆时，不论是几天还是几十年前、是自己还是旁人的事，想象力忽然丰富得可惊可喜以至可怕。

——钱钟书《〈人兽鬼〉和〈写在人生边上〉重印本序》

"可惊可喜"两个"可"字头词语暗示出的逻辑发展突然转为另一"可"——"可怕"，"道是无关却有关"。不过，其"衬"由于不如由一系列分句所组织起来的那么充足，因而"跌"得也不那么重。

"衬跌"这一修辞手段虽为今人拈出，但这一现象也是颇有些来历的。相传宋时评话艺人张山人擅为十七字诗，其作虽未得流传，但从后人之十七字诗来看，是颇具"衬跌"之理的。如清人独逸窝居士辑《笑笑录》载：

有士子号“西坡”，善作十七字诗，值旱求雨，赋诗曰：“太守祈雨泽，万民多感德，昨夜推窗看，见月。”太守怒，使自嘲，应曰：“古人号东坡，今人号西坡，若将两人比，差多。”

这十七字诗中的前三句，尽管在形式上不如今之“衬跌”富有列举性，但由于情感价值一致，因而也形成了“衬势”，末尾两字便“跌”得颇有谐趣。

这一修辞手段常化为相声中组织“包袱”的方式：如在相声《守口如瓶》中，甲在强调军人必须严守机密时，引用了一句谚语：“不要把秘密的事情告诉你的朋友，因为你的朋友还有朋友”，随之发挥：

甲　不要把秘密的事情告诉你的爸爸，因为你的爸爸还有爸爸。

乙　对，我有爷爷。

甲　不要把秘密的事情告诉你的妈妈，因为你的妈妈还有妈妈。

乙　也对，我有姥姥嘛。

甲　不要把秘密的事情告诉你的爱人，因为你的爱人还有爱人。

乙　也对……啊？……不对！……

有时，它也可以与绘画结合。如《讽刺与幽默》上，曾

刊登了一组四幅题为《欢迎您再来》的漫画。

第一幅，一位顾客由饭馆走出，服务员笑脸而送"欢迎您再来!"

第二幅，一位顾客由理发店走出，理发师笑脸而送"欢迎您再来!"

第三幅，一位顾客由布店走出，售货员笑脸而送"欢迎您再来!"

第四幅，一位顾客抱着电视机从无线电修理部走出，营业员笑脸而送"欢迎您再来!"顾客不由大惊。

前三位"再来"乃服务得满意之故，电视机倘要常常"再来"修一修，那可不妙了。

2. 起跌

如果说"衬跌"在形式上具有顺次排比层递的特点，那么"起跌"则近似对照。它先提出一种或是瞬间印象的、或是常规的、或是顺乎上文文脉的说法，随即以"不"字否定之，进而揭出一种形式上与前文不同(或相反、或相关)、方向却一致的更为精确、周到、深刻的说法。其结构公式为"A,不,一A(或a)"。这样造成了一种特别的心理效果,先诱导读者在作者规定的心理轨道上前进，陡然一折，使读者的心理期待扑空，进而却又引导读者兜了一个圈以后在更深刻的层次上又回到原来的心理轨道上。

对于这种修辞手段，除了称为"起跌"外，亦有人称为

“补正”、“故意否定”和“起·抑·扬”的。我以为，这一修辞手段依“起句”与“跌句”在字面上的关系，可分为相反的和相关的两类。这两类都有曲折生动的修辞效用；但“相反的起跌”的幽默情趣比较明显，而“相关的起跌”一般地说虽也具有一定的幽默味，却相对地要淡一些，因此也容易被内容的严肃性所掩饰。如：

“这个手术我来给你做，希望你能配合我。”话语轻柔得象一团云，一团雾。不，象一团松软的棉球，轻轻地擦着疼痛的伤。

——任平平《第八颗是智齿》

珍珍，她是个小熊猫，不，应该说是个小的大熊猫，就是我们在动物园里看到的那种熊猫。

——贺宜童话广播剧《哼哼和珍珍》

只要他跨过边境线一步，不，哪怕半步，哪怕一只脚，我就开枪。

——梁晓声、王啸文《高高的铁塔》

这上面三例都是相关的“起跌”，即“起句”与“跌句”在字面是相关的。其式为：“A，不，a”。前两例都有一种风趣活泼的意味；而后一例由于“起句”与“跌句”差别太小，——仅仅是数量上的“一步”与“半步、一只脚”之差，同时，描写的又是兵刃相见的场面，因而潜在的淡淡幽默便被内

容上浓厚的严肃紧张氛围覆盖了。

与相关的"起跌"不同，相反的"起跌"的幽默效果通常都是强烈而不易"遮盖"的。这里，"起句"与"跌句"在字面上绝然相反，其式为"A，不，－A"，二者离得愈远，合得愈巧，便愈幽默。如：

> 鸿渐身为先生，才知道古代中国人瞧不起蛮夷，近代西洋人瞧不起东方人，上司瞧不起下属——不，下属瞧不起上司，全没有学生瞧不起先生那样利害。
>
> ——钱钟书《围城》

> （鸿渐）上岸时的兴奋，都蒸发了……。现在万里回乡，祖国的人海里，泡沫也没起一个——不，承那王主任笔下吹嘘，自己也被吹成一个大肥皂泡，未破时五光十色，经不起人一搠就不知去向。
>
> ——钱钟书《围城》

这前一例在"跌"之前，"上司瞧不起下属"原与前两句（古代中国人对蛮夷、近代西洋人对东方）是一致的，都是地位"高"的瞧不起"低"的；而"跌"之后的"学生瞧不起先生"却是地位"低"的瞧不起"高"的。在这里，"跌句""下属瞧不起上司"既极为警策地揭示了上司与下属关系中除"上鄙视下"的一面外，还存在着也许更为强烈的"下鄙视上"的

一面；同时，又使文脉由地位高的瞧不起低的极其圆融地转成了“学生瞧不起先生”这种地位低的瞧不起高的。后一例由“泡沫没起一个——不，也变成一个肥皂泡”，而“终于不知去向”，也别具谐趣。

在鲁迅先生的杂文中，这类言语现常也时有所见：

> 从帝国主义的眼睛看来，惟有他们是最要紧的奴才，有用的鹰犬，能尽殖民地人民非尽不可的任务：一面靠着帝国主义的暴力，一面利用本国的传统之力，以除去“害群之马”，不安分的“莠民”。所以，这流氓，是殖民地上洋大人的宠儿——不，宠犬。
>
> ——鲁迅《“民族主义文学”的任务和命运》

> 例如梁先生的这篇文章，原意是在取消文学上的阶级性，张扬真理的。但以资产为文明的祖宗，指穷人为劣败的渣滓，只要一瞥，就知道是资产家斗争的“武器”，——不，“文章”了。
>
> ——鲁迅《“硬译”与“文学的阶级性”》

前一例由“宠儿”而揭出更为卑劣的“宠犬”，讽刺颇力；后一例先揭出“武器”实质，而又否定之，假以被嘲弄者的口吻称之为“文章”，挖苦意味更为浓烈。

“起跌”假如与其他语言幽默手段相融合，幽默色彩将

更为鲜明。如：

他口里的阎罗天子仿佛也不太高明，竟会误解他的人格，——不，鬼格。

——鲁迅《无常》

依上文"人格"和叙述的对象而仿造出一个"鬼格"，很是可笑。而下面一个例子则是融合了柏格森所说的制造滑稽的规律之一"圆周运动"，连续两"起"两"跌"，"人物所作的种种努力，由于命定的因果组合，使他还是回到原来位置"，① 因而，殊为滑稽：

亨利·詹姆斯② 对别人把他比作商店老板表示遗憾——不，不是遗憾而是惊讶——不，甚至不是惊讶而是意识到自己有点象……。

——〔英〕福斯特《小说面面观》

3. 顿跌

所谓"顿跌"是指在言语交际（主要是口语表达）中，有意把意思连贯的一句话分开来，先说一半，停"顿"一下，暗示语义将向某个方向发展，使听者产生误会，随后再把这后半句说出来，造成恍然大悟式的"笑"。

吕叔湘先生曾经拈出过这么一个语言现象，发言的人利用"要"字的不同意义活跃会场气氛：

他说："今天我要讲很长的话——"全体与会者一楞，不少人发出叹息。可是他紧接着说："大家是不欢迎的。"听众活跃，鼓掌。代表："所以，我只准备讲三分钟。"又是一阵鼓掌。

这里，"'今天我要讲很长的话'，作为独立的一句，'要'字表示说话人的意志；作为复合句的第一分句，'要'字表示假设，等于'要是'。发言的人故意说半句就停下来，造成误会，然后说出后半句，解除误会，使听众皆大欢喜，超出一般。"① 尽管"讲修辞学的书"都没有指出过"这是一种什么修辞格"②，但类似的现象并不少见，如：

我没有编过词典，但是这些年同词典打交道打得很多，因此，我做梦也是在叫，一个字一个字地在那儿叫。可见，编词典的人多么苦。我说编词典的工作不是人干的。但它是圣人干的。

——引自《辞书研究》

对苏联的东西还是要学习，但要有选择地学，学先进的东西，不是学落后的东西。对落后的东西是另一种学法，就是不学。

——毛泽东《在省市自治区党委书记会议上的讲话》

---

①② 吕叔湘：《"要"字两解》，《中国语文》1986年第2期。

前一例说到“编词典不是人干的”，停顿一下，给人的印象似乎该说“如牛如马”之类的话了，不料遽然翻出“它是圣人干的”，势必满座欢笑。后一例在说到“对落后的东西是另一种学法”后故意搁一下，逗起听众许多没来由的猜想，结果续上后半句，却是出奇地简单——“不学”。

“顿跌”这种修辞手法可用公式“A_1……(B)……A_2”来表示。“A_1”指叙述的前半句话，由于停顿，给人以向“B”发展的假象，随即续上“A_2”。这所给人的假象“B”可以如上述三例不说出来，而仅仅隐涵在语流的间歇停顿之中；但如果这隐涵的假象由旁人以插话形式直接说破，明白地把听者逼上通向“B”的歧路，而结果却翻出“A_2”，那么，由于此时听者对假象“B”的心理期待格外明确、强烈而又似乎已经实现，突然翻出的正意“A_2”所造成的“期待扑空”也就分外强烈。在语言表演艺术中，这种现象很是常见，相声中对此还有个专门的术语：“垫砖”，意即在一人叙述暂停时，由另一位“垫”上一句，以造成误解。例如：

甲 （伪军）小队长一看，这志愿军打进来了，跑吧进不去，在这千钧一发的关头，咳，把脚一跺，把心一横，电话机子一扔，一咬牙，一皱眉，一瞪眼，一转身，顺手操起……

乙 手枪！

甲 小白旗。

乙　投降了！

——田平、徐乾学《反击战》

乙　没有灯啊，马路上不能骑！
甲　我钻胡同！
乙　哎，胡同里没灯更危险！
甲　不管它那一套，钻进胡同我就骑上了。
　　咦？对面儿又来个警察。
乙　那你快下来吧。
甲　下来？我趁他没瞧见，抹回头来一拐弯儿，“嗞溜”一下子！这回他再想找我都找不着啦。
乙　你到家了？
甲　掉沟里啦！

——侯宝林《夜行记》

如果把“顺手操起小白旗”和“这回他再想找我都找不着啦，（我）掉沟里啦”不停顿地连着说，谐趣是相当淡的，在这里不但分开说，而且还由另一位“垫”上一句，听众的心理期待便无一不被引上了岔路，心理努力的扑空也就显得加倍地突出。

文学大师老舍最喜好学习各种曲艺的写法，因此，这不能不给他的话剧和小说创作带来影响。例如，在话剧《茶馆》中，大烟鬼唐铁嘴想向茶馆老板租间房，可王利发不愿意，这时，有这么一段对话：

唐铁嘴　王掌柜，您这儿还有房没有？

王利发　唐先生，你那点嗜好，在我这儿，恐怕……

唐铁嘴　我已经不吃大烟了！

王利发　真的？你可真要发财了！

唐铁嘴　我改抽“白面”啦。

“大烟”是毒品，“白面”也是毒品，暮三而朝四，朝三而暮四。一来二去，短短数言，生动地揭示了一个嗜毒如命、病入膏肓的形象；而其中由王利发“垫”上那么一句，造成了一种类似精美的相声小段的喜剧效果，也更加强了对那自戕自蔽、麻木不仁的唐铁嘴的讽刺。

4．歇后

“歇后”一词出于《旧唐书》，指的是一种诗歌体裁。至宋，始泛指引用古语时省略其后半部分的作法，如称“燕尔新婚”为“燕尔”；后更进一步将未省略的部分来代省略的部分，如《书经》上有“友于兄弟”，于是说到“兄弟”时便以“友于”代替。

然而，我们今天一般所说的“歇后”，在形式上分为“引语”与“说明语”两部分。“引语”一出，造成悬念；“说明语”随即翻出，产生突变，心理紧张便从“笑”中得到了宣泄。如：

凤姐儿笑道：“外头已经四更多了，依我说，

老祖宗也乏了，咱们也该‘聋子放炮仗——散了’罢?”

——曹雪芹《红楼梦》

罗秀英急得来手心拍手背，不得不拖着哭腔央求这油盐不进的四季豆男人：“你这么远跑进城里来，红不说白不说，横竖是脱下裤子打老虎——又不要脸又不要命，你还叫我这脸往哪儿搁!”

——刘迪云《闲翁居春秋》

“聋子放炮仗”造成一个悬念；“散了”字面是指耳聋者放炮仗不闻声音只见形体之变——“散了”，而正意却是借来指宴席该散了。一旦领会了正意，“笑”是不可避免的。“脱下裤子打老虎”这引语由于形象很为奇特，故而所激起的探究性心理反应也更强烈，正意“又不要脸(对“脱裤子”)又不要命(对“打老虎”)”一出，谐趣顿生。

汉语的歇后语，数以万计，文人和民间的共同创作，又在不断地充实补充之。然而，同是歇后语，其幽默色彩的浓淡并不一致。其因约有四端：

其一，“引语”部分的形象自身愈具有不协调性，造成的悬念便愈强，“翻”出的“说明语”谐趣也愈浓。“汽锤砸钢件——硬碰硬”明显地不及“张飞卖豆腐——货不硬人硬”可笑，其中一个重要原因就在于“汽锤砸钢件”本身是件非常一般化的事情，而“张飞卖豆腐”可就别有味道了。

同理，基本意义相同的“飞蛾投火——自取灭亡”与“老鼠给猫刮胡子——找死”比较而言，明显地是后者谐趣远胜前者。

其二，“引语”与“说明语”的关系愈是尖新，便愈富谐味。“老鼠给猫刮胡子——找死”可笑，但“老鼠给猫刮胡子——拚命的巴结”似乎更为滑稽。“孔夫子搬家——尽是输（书）”可乐，但模仿并“改良”后的“资料室搬家——尽是输（书）”却味如嚼蜡。而“卫生口罩——嘴上一套”尽管用的也是新的语词，但揭示的语义关系更是新的，因而又是有趣的。

其三，“俗”的比“文”的更可乐。“土豆下山——滚蛋”、“阴天打伞——多此一举”，谐味平平；而它们的同义结构“屎克郎搬家——滚蛋”、“脱裤子放屁——多此一举”却确实很有谐趣。

其四，“引语”愈含蓄，“说明语”给人的“顿悟”性也愈强烈。“神仙放屁——神气”、“瞎子救火——瞎扑打”当然也就不及“土地爷放屁——神气”、“瞎子揍老婆——打着一顿是一顿”可乐了。

当然，要是别致新鲜的“歇后”结合着“垫砖”，在“引语”与“说明语”之间，由旁人垫上一句哪怕是仅表疑问的“怎么说呢”，那准保谐味儿还要浓。

5．旁逸

在言语活动中，“跑题”素为人所忌。然而，“化错为美”乃修辞的重要精神。同样，在修辞活动中，有意识地离开主题而旁逸出一两句，尽管在结构上“有它嫌多，没

它不少”，可“多”则多了一种活脱，“少”则少了一种风趣。因而，还是大有可为的。对这一修辞现象，六十年代曾有人称之为“衍文传情”，近来则有人称以“旁逸”，似以“旁逸”更为简洁明确。

“旁逸”有种种情况：

或于叙述议论时间、空间、社会层次等距离较远的主题时，突然插进此时、此地与彼时、彼地的比较。

例如，语言学家张世禄在《古代汉语》课上讲到“昔者，孔子没，三年之外，门人治任将归，入揖于子贡，相向而哭，皆失声”时，不但风趣地解说为“孔子死了，开追悼会，不是默哀三分钟，而是三年。然后举行一个分别会，由班长子贡主持，他们喉咙哭哑了，嗓子哭嘶了。”随即出人意料地联系到当时报载“鲁迅墓整修一新”之消息，曼衍发挥道“子贡守墓的房子，可不是虹口公园鲁迅纪念馆那么好的房子啊！”课堂气氛顿时活跃了许多。同是以此时此地此情与那主题作比较，一般而言，这“此时此地此情”愈近愈新便愈好。

又如：钱钟书《围城》中，主人公方鸿渐决定向爱尔兰人买一张“博士”文凭，说定“出一百美金，先寄三十，文凭到手，再寄余款”，一旦“文凭”真的到手，他却回信一封，“经详细调查，美国并无这个学校，文凭等于废纸，姑念初犯，不予追究，希望悔过自新”云云，气得爱尔兰人“红着眼”要找当地的中国人打架。作家行文至此，忽地引进了现实世界的实例与这小说艺术世界比较：“这事（指方鸿渐与爱尔兰的“生意”）也许是中国自有外交或订商约以来

唯一的胜利”，辛辣地鞭挞了近代以来的腐败政治，同时文风亦显得摇曳多姿，妙趣横生。

鲁迅先生尤善此道：

> 阮年青时，对于访他的人有加以青眼和白眼的分别。白眼大概是全然看不见眸子的，恐怕要练习很久才能够。青眼我会装，白眼我却装不好。
>
> ——鲁迅《魏晋风度及文章与药及酒之关系》

> 因为凡事总要“团圆”，正无须我们焦躁，放心喝茶，睡觉大吉。再说费话，就有“不合时宜”之咎，免不了要受大学教授的纠正了。呸！
>
> ——鲁迅《论睁了眼看》

旁逸也有在叙述了一种言行后，顺其逻辑方向再上“溯”或下“推”一下，以凸现其可笑之处，不过，这常常已经融合了“转换”的手法。如：

> “我要吃西菜，没叫你上这个倒霉馆子呀！做错了事，事后怪人，你们男人的脾气全这样！”鲍小姐说时，好象全世界每个男人的性格都经她试验过的。
>
> ——钱钟书《围城》

亚莉走了一年，信渐渐少了，写在信里的话，渐渐冷淡了。他太能感觉了，有些语气，哪怕换一个字，改一个标点符号，他都能揣摸到她内心的变化。

"喂，去一趟。""侏儒"手里的扳子，敲着链轨钢板，"当当"地响。"你得承认距离的作用。得打'拉锯战'，忽远忽近，让她不能捉摸你。"他好象谈过八十次恋爱，有成套的"战略战术"。

——陆星儿《冬雪·夏雨》

当然，也有只是曼衍几个感叹词，以使文章"神情舒展，气势充沛"而别具谑笑的。如：

仿佛惟有他是极希望一个筋头，工农都住王宫，吃大菜，躺安乐椅子享福的人。谁料还是苦，所以俄国不行了，革命不好了，阿呀阿呀了，可恶之极了。对于这样的哭丧脸，你同他说什么呢？

——鲁迅《关于翻译的通讯》

"阿呀阿呀"本身并无实在意义，似乎可有可无，然而来这么一个"抒情性插笔"，既是对被嘲弄者语气调调的模仿，又是对其一连串"感叹"的"阿呀阿呀"性的讽刺。

有时，感叹词的"曼衍"，又可以与作"彼、此"比较的

“插说”结合起来：

不但对于阿Q，连我自己将来的“大团圆”，我就料不到究竟怎样。终于是“学者”，或“教授”乎？还是“学匪”或“学棍”呢？“官僚”乎，还是“刀笔吏”呢？“思想界之权威”乎，抑“思想界之先驱者”乎，抑又“世故的老人”乎？“艺术家”？“战士”？抑又是见客不怕麻烦的特别“亚拉籍夫”乎？乎？乎？乎？乎？

——鲁迅《阿Q正传的原因》

主旨原为讨论“阿Q”“大团圆”的问题，笔锋一转，顺势旁逸到“我自己将来的‘大团圆’”，幽默顿生；而在这段文字之末，进而舒衍出四个“乎？”更为有力地渲染了这种诙谐讽嘲的色调。

6. 撇词

有些词儿常在一起连用或者混用，因此，我们谈到其中一个时便很自然地以为这同时也意味着包括了另一个。这时，如果特地把另一个“撇”除，便也会获得一种“出乎意料之外”的心理效果。例如：

他（陈景润）特殊敏感、过于早熟，极为神经质、思想高度集中。外来和自我的肉体与精神的折磨和迫害使得他试图逃出于世界之外。他相当成功地逃避在纯数学之中，但还是藏匿不了。纯

数学毕竟是非常现实的材料的反映。

——徐迟《哥德巴赫猜想》

出奇的遣作的回文，只不过是一种文字游戏，实在是难能而并不怎么可贵的东西。

——陈望道《修辞学发凡》

“逃避”与“藏匿”义近，因此，当读者看到“逃避”成功时，便以为必也“藏匿”了，不料下文故意否定后者，意思更为精确，而笔致也顿见风趣。第二例同样道理，“难能可贵”几成固定说法，其实中间却包涵了两个意思：“难能”和“可贵”，肯定前者，否定后者，给人的感觉同样是新异有趣的。

（二）倒置型

这一类型修辞手段的共同特征是：在语流中，先肯定A，随之在与前面相近的语言形式中“装”入新的内容，变成否定A，造成类似“贼被偷”情景的语义逻辑发展方向之颠倒。它所造成的，主要的也是一种“心理期待扑空”式的“笑”。它主要包括这么几种具体的修辞手法：倒构、倒序、倒比、倒引、倒位等

1．倒构

所谓“倒构”，即倒换结构。指的是对上文中的某个关键语词，在不动词面地改变其内在语法结构关系后，在下文中表现出一种新的、甚至与原语词针锋相对的意义。其式为：“AB→(－)AB”。例如：

你有个孝顺儿子，我呢，我得孝顺儿子。

这里借助话语整体，把上文的偏正结构"孝顺的儿子"，倒换其语法结构，成了动宾关系"孝顺着儿子"。语同而义迁，颇为可笑。

2. 倒序

如果说"倒构"是字面全不改动，只是暗中倒换其内在的语法关系；那么，"倒序"则是字数和所用字不变，但要将上文中的词句，倒换个次序后，在下文中挪作它用。"倒序"之中最为典型者是"倒字"，即将上文中的双音词(词组)两个字次序在下文中颠倒一下，借以反映出一种全新的情景关系，其式为"AB→BA"。

好几个拿了介绍信来见的人，履历上写在外国"讲学"多次。高松年自己在欧洲一个小国读过书，知道往往自以为讲学，听众以为他在学讲——讲不来外国话借此学学。

——钱钟书《围城》

这天下午吃的是什么，糊糊涂老婆的说法和满喜的说法就不太一致——照糊糊涂老婆常有理说是"每个人两个黄蒸，汤面管饱"，照满喜的说法是"每个人两个黄蒸，面汤管饱"。字数一样，

只是把"汤面"改说成"面汤"。

——赵树理《三里湾》

"讲学"乃学者之事，"学讲"则为学生之业，两者虽仅为次序之倒换，却实有地位之迥异。"汤面"是"有汤的面"，而"面汤"只是"下面的汤"，二者在价值和充饥之功效上亦不可等而同之，它们所表现的慷慨与吝啬的两种态度更是针锋相对的。有时，"倒字"揭示的并不是相对立的两种事物，而是相关联的东西，这时，谐趣往往便不如前者浓厚了，如：

升官？毕竟只有为数不多的同志在考虑进入梯队，而且毕竟不是所有备考虑者都那么迷官，象官迷们用迷官的眼睛所见所想的那样。

——王蒙《高原的风》

"官迷"是身份，而"迷官"却是态度，二者不同却又相联，因此，"倒置"的意味虽有而不强烈。

"倒序"之中还有一类并非颠倒一下两个字的次序，而是颠倒几个词甚至句子的顺序可称为"倒语"。假如"倒语"能揭示出一种新的境界时，那么，无疑也是有趣的。如

唐朝诗人李涉有一首——或者应该说是"有一句"——有名的诗：

终日昏昏醉梦间，忽闻春尽强登山。

因过竹院逢僧话，偷得浮生半日闲；

宋朝有一位诗人一天也是出游，信步走进一座佛寺，遇到一个和尚，谈了一阵，觉得这个和尚很俗气，就告辞了。那和尚请他题首诗留个纪念，诗人一挥而就。诗曰：

偷得浮生半日闲，忽闻春尽强登山。
因过竹院逢僧话，终日昏昏醉梦间。

同样四句诗，头一句跟末一句倒了个个儿，意思大不相同。

——吴蒙《诗句的次序》

3．倒比

在比喻和比较"A象B"的结构中，有些是可逆的，如"共产党象太阳"亦不妨说成"太阳好象共产党"；但也有些是不可逆的。如果把不可逆的"A象B"硬行颠倒成"B象A"，那么，也能获得一种滑稽俳谐的效果。例如，《围城》中，有人为方鸿渐说了一门婚事，他登门"访亲"，在与岳母等人的牌局中意外地赢了可买一件皮外套的钱，但又因过于看重钱的输赢而输掉了岳翁张买办的欢心，失去了并不中意的"妻子候选人"，这时，小说写道：

（方鸿渐）他记得《三国演义》里的名言："妻子如衣服"，当然衣服也就等于妻子；他现在新添了皮外套，损失个把老婆才不放在心上呢。

"A象B"硬行倒置成"B象A"，既嘲谑那"身材将会跟她老

太爷洋行资本一样雄厚”的“我你他”小姐，又调侃了见“衣”而弃“妻”的“德国货”方“博士”。

倘若比较中融进了夸张的成份，一般更不能随便改变主客关系，因此，若故意倒换，那么，其喜剧性也必将更为强烈：

> 西装而头发剃光的是什么学术机关的主任赵玉山。这机关里雇用许多大学毕业生在编辑精博的研究报告。最有名的一种，《印刷术发明以来中国书刊中误字统计》，就是赵玉山定的题目。据说这题目一辈子做不完，最足以培养学术探讨的耐久精神。他常宣称："发见一个误字的价值并不亚于哥伦布的发见新大陆。"哥伦布是否也认为发见新大陆并不亚于发见一个误字，听者无法问到本人，只好点头和赵玉山同意。
>
> ——钱钟书《猫》

说“发见一个误字”不亚于“发现新大陆”，是跛脚的，可人们一般并不太在意；但是，将这跛脚的A象B，倒置成B象A，则其“脚跛”特征便被大大强化。在这里，“倒比”成了一具高效能的可笑性信息的放大装置。

4．倒引

所谓“倒引”，即否定性地引用对方的言语，以其人之语还治其人之身。鲁迅杂文中的“引用”多属此类：

我们还记得，自前年冬天以来，学生是怎么闹的。有的要南来，有的要北上，都不给开车。待到到得首都，顿首请愿，却不料"为反动派所利用"，许多头都恰巧"碰"在刺刀和刀柄上，有的竟"自行失足落水"而死了。

——鲁迅《逃的辩护》

学生请愿是"为反动派所利用"，被军警镇压是"自行失足落水"云云，均为国民党官方的一派胡言，这些字眼躲在其官方文告、新闻中还煞有介事，但一经"倒引"，其荒唐可笑便如揭了帽的阿Q，那"亮"、那"光"、那"癞"全都暴露于大庭广众之下。

"倒引"的运用，并不限于政论文字，在戏剧、小说中也颇为常见。例如：

吴祥子　逃兵，是吧？有些快现大洋，想在北京藏起来，是吧？有钱就藏起来，没钱就当土匪，是吧？

老　陈　你管得着吗？我一个揍你这样的八个。（要打）

宋恩子　你？可惜你把枪卖了，是吧？没有枪的干不过有枪的，是吧？（拍了拍身上的枪）我一个人揍你这样的八个！

——老舍《茶馆》

"我一个人揍你这样的八个"出之于逃兵之口，说的是凭自己的身手，满可以教训教训敲诈勒索的特务；可紧接着，这句话从宋恩子口中吐出，回掷向两逃兵，同样的字眼，被倒置成了特务凭借武装而对两逃兵发出的反威胁。出乎意料的言语对答颇具俳谐；但这段话语所表现的并不是善战胜恶，而是恶压倒了善，形式的可笑而情境的可悲奇特地融和了，形成了"含泪的微笑"的特殊效果。

5.倒位

倒位，是指颠倒事物逻辑关系的位置。这种倒置或为主客关系的倒置，如小幽默：

> 列车员看了埃里莎老大娘的票说："这是从瑞典耶特堡到马尔摩的票，可我们这趟车是到斯德哥尔摩的。"
>
> 老大太严肃地看着列车员问：
>
> "怎么办，难道就连司机也没有发现他开的方向不对吗？"

或为结论与前提的颠倒，如外国笑话：

> 小国与邻邦大国矛盾日深，小国大使和大国巨头交涉时，以战争相威胁。他一本正经地说："我国有坦克50辆，战机 100 架。"
>
> 那巨头哈哈大笑，说："我们多 100 倍。"

小国大使不以为然，说他们有军队15,000人。但巨头说他们有100倍时，小国大使脸色凝重地说："这样说来，我须向政府请示。"

第二天，小国提出妥协。"为什么？"大国巨头惊奇地问。

"我们国家太小，容纳不下150万战俘。"

此外，诸如轻重关系的倒置、目的与手段关系的颠倒……都是可笑而别有意味的。

(三)转移型

这一类型修辞手段的共同之处是：在话语中，语词的言语意义(情景意义和语流意义，亦即现实性的意义)离开、转移、违拗了它的语言意义(该语言体系使用者集体所承认、使用的意义，亦即"辞书性"意义)；造成了主体语言经验、审美观念同现实话语的矛盾冲突，从而形成滑稽诙谐之趣。其中大略而言，有转移基本意义的，如反语、飞白、断词、析词等；有转移附加意义的，如易色、降用等；也有转移语法意义的，如转类等。

转基本义：

1. 反语

字面上说的是A，实际上指的却是它的反面一A。这正如赵朴初《反听曲》所描写的：

听话听反话，
不会当傻瓜。

可爱唤做“可憎”。
亲人唤做“冤家”。
夜里演戏叫做“旦”，
叫做“净”的恰是满脸大黑花。
高贵的王侯偏偏要称“孤”道“寡”，
你说他还是谦虚还是自夸？
君不见“小小小小的老百姓”，
却是大大大大的野心家，
哈哈！

其效果自然是诙谐而富有调侃意味的。“反语”，在陈望道《修辞学发凡》中称为“倒反”，并分为未含嘲弄讥刺的“倒辞”和含了嘲弄讥刺的“反语”两类。今人之修辞学著作尽管在名称上以“反语”取代了“倒反”，但在其内部分类上却一仍《修辞学发凡》之旧。其实，我们也可以从结构上加以分析。

一是“A＝不A”，即字面上的话，只要加上“不”字便为其真意所在。例如：

丁四　（穿）怎样？
娘子　挺好！挺合身儿！
大妈　就怕呀，一下水就得抽一大块！
丁四　大妈！您专会说吉祥话儿！
——老舍《龙须沟》

丁四　你干什么去啦？

四嫂　我找二嘎子去啦。找了七开八得，也找不着他！

丁四　对，再把儿子丢了，够多么好啊！

——老舍《龙须沟》

这儿的“吉祥话儿”实为“不吉祥话儿”；“多么好”也意为“多么不好”。

二是“A＝－A”，即字面为A，正意却为其反义词语，仅仅在字面前加“不”并说不通。如：

“哈，”李宝成忽然成了爱说话的老头，他笑着答道，“可不是，咱福都享够了，这回该分给咱二亩地，叫咱也去受受苦吧。咱这个老光棍，还清闲自在了几十年，要是再分给一个老婆，叫咱也受受女人的罪才更好呢。哈……

——丁玲《太阳照在桑乾河上》

若是回廊下没揣的见俺可憎，将他来紧紧地搂定。

——王实甫《西厢记》

“福都享够了”意为“罪都熬够了”，“受受女人的罪”亦即“享享女人的福”；而“可憎”同是指其反义词——“可亲”、“可爱”、“亲人”。

三是"A＝所谓A"，即对字面上的话，也是否定的，但既不能简单地以饰"不"字来理解，又不能粗糙地换上其反义词来解释，而需要加上"所谓"、细心体味才能领会其真意，其因盖在于用被嘲弄者的观点说话。例如：

中国军人的屠戮妇婴的伟绩，八国联军的惩创学生的武功，不幸全被这几缕血痕抹杀了。

——鲁迅《纪念刘和珍君》

这里的"伟绩"和"武功"为罪行和血债之义，不可简单地理解为"不伟大的业绩""渺小的行为"和"不是功劳的武行"；尤其是"不幸"更不可简单地解释成"不是不幸，而是荣幸"。其原因就在于鲁迅先生选用的这几个词语都是仿拟"中国军人"和"八国联军"的立场态度而言的，借以既讽刺了那"屠戮妇婴的中国军人"和"惩创学生的八国联军"，更抨击了屠杀刘和珍等三位女大学生的刽子手。

2. 飞白

一般认为，所谓"飞白"，即"明知其错故意仿效"，即记录或援用他人吃涩、滑别的语言去讽刺或取笑。其实，"记录或援用他人"的语言错误只是"飞白"的一个方面，除此而外，也有作者（说者）自己有意识地写错（说错）一些话以求文字滑稽之美的。就使用的语言因素而言，"飞白"又可分为语音飞白、文字飞白、词语飞白、语法飞白和逻辑飞白。

语音飞白利用的是各种不准确的语音，如口吃、咬

舌、方音。这在口语交际活动中较为常见。如：

“这这些些都是废话”，又有一个学者口吃的说，立刻把鼻尖涨得通红。“你们是受了谣言的骗的。其实并没有所谓禹，‘禹’是一条虫，虫虫会治水的吗？我看鲧也没有的，‘鲧’是一条鱼，鱼鱼会治水水水的吗？”他说到这里，把两脚一蹬，显得非常用劲。

——鲁迅《理水》

宝玉黛玉二人正说着，只见湘云走来笑道，“爱哥哥，林姐姐，你们天天一处玩，我好容易来了也不理我一理儿！”

——曹雪芹《红楼梦》

前一例中的“这这些些”、“虫虫”、“鱼鱼鱼”和“水水水”是摹写“一个学者的口吃”；而后一例的“爱”则是“二”音咬舌的结果。记录、模仿或故意使用过多的没有实际意义的口头语，也是一种语音飞白，如：

“我看啦，唵，”停了一会，结果是蒋自己说出了，“这个很是严重的。这个是，哎，这个是，是太平洋上的‘九一八’。我们应该，这个是，把英、法鼓动起来，要他们出来这个是干涉。要是他们不动的话，哎！这个是，这个是，他们的利

益就要受侵害的……唵？唔？这个是太平洋上的'九一八'啦！这个是，哎，这个是，我们应该这个是这样宣传啦。唔！唵？”

——郭沫若《洪波曲》

短短不到一百五十字的一段话，蒋介石竟说出了三个“哎”，两个“唔”，三个“唵”，十个“这个是”，冗音频语，一旁听来，的确可笑。

文字飞白利用的是文字使用上的错误。其中或字音字形都错，或仅仅字形用错，前者由口中读出即成语音飞白，后者则一般见于书面交际活动中。例如：

一九五三年考入中央音乐学院，在音乐方面颇有资产阶级才能。所作的歌曲在该院举办的音乐会上上演，日益走上无标题的牙（疑是邪之误）路。

——王蒙《杂色》

鲜长道：“本鲜长什么事都可以饼公办里。你们的苦处，本鲜是知道的。……上次你们请怨……这总是依你们的请球的了。

——张天翼《蜜蜂》

前一例中的“牙”和后一例中的“鲜”（县）、“怨”（愿）是字形字音都错了的；而后一例的“饼”（秉）、“里”（理）、“球”

(求)则纯然是一种文字上的飞白。

词语飞白利用的是用词上的错误。例如：

> 地主刘石甫在太原混了几天，学了一套官“腔”：“我们的中央军‘进行’到我们的‘原籍’来了……，我们的国民党又都‘秩序’了……，大家要‘严重’的听！”
>
> ——赵树理《灵泉洞》

在赵树理的笔下，“进发”、“家乡”、“恢复统治”和“严肃”，分别被飞白成“进行”、“原籍”、“秩序”和“严重”，极其有力地暴露了土财主的食“官”不化、无知可笑。

语法飞白则利用的是语法关系上的错误。

> 谁知，这当口，一个老树精似的鬼子，竟呲着金牙对小戈一笑：
>
> “小孩小孩的，米西米西！”说着，拿出一颗糖果往小戈嘴里一塞，手一摆，竟被他们轻松地通过了！
>
> ——左之《内奸》

> 老包把眼镜放到那张条桌的抽屉里，嘴里小心地试探着说：
>
> “你已经留过两次留级，怎么又……”
>
> ——张天翼《包氏父子》

日本鬼子用日语语法来说汉语，当然可笑；没什么文化的老包把“留过两次级”说成“留过两次留级”，造成动宾搭配不当，又何尝不具谐趣。

逻辑飞白与前述语音、文字、词语、语法的飞白稍有不同，它不纯然是对语言各要素本身的飞白，而是利用逻辑上的错误。例如，在小说《围城》中，方鸿渐应邀去家乡省立中学演讲“西洋文化在中国历史上之影响及其检讨”，不料上台坐定，竟发现稿子忘了带出来了，事到如此，只有大胆老脸胡扯一阵：

> “西洋文化在中国历史上的影响，各位在任何历史教科书里都找得到，不用我来重述。各位都知道欧洲思想正式跟中国接触，是在明朝中叶。所以天主教徒常说那时候是中国的文艺复兴。不过明朝天主教士带来的科学现在早已过时了，他们带来的宗教从来没有合时过。海通几百年来，只有两件西洋东西在整个中国社会里长存不灭。一件是鸦片，一件是梅毒，都是明朝所吸收的西洋文明。”……“这两件东西当然流毒无穷，可是也不能一概抹煞。鸦片引发了许多文学作品，古代诗人向酒里找灵感，近代欧美诗人都从鸦片里得灵感。梅毒在遗传上产生白痴、疯狂和残疾，但据说也能刺激天才。……”
>
> ——钱钟书《围城》

赵七爷……接着说："恨棒打人，算什么呢。大兵是就要到的。你可知道，这回保驾的是张大帅，张大帅就是燕人张翼德的后代，他有万夫不当之勇，谁能抵挡他！"

——鲁迅《风波》

说"海通几百年来，在中国长存不灭的西洋文明只有两样东西：鸦片和梅毒"，不但自身缺乏逻辑根据，而且与讲题配合得也不伦不类。可是，这类似荒唐无稽的话却不幸而言中了西方精神文明在旧中国这个畸形社会里必然结出失败之果。至于把二十世纪初的北洋军阀"辫帅"张勋说成是三国张翼德的后代，使一支什么"丈八蛇矛"，完全是一派胡诌。然而，这派胡诌却从一个侧面揭示了尽管辛亥革命早已发生，封建的观念和文明上的无知却依然在笼罩着中国的广大农村。

假如语音、文字、词语、语法、逻辑诸种飞白综合出现时，那么，势必会造成一篇极为荒唐无稽的文字。据传，三十年代的山东省主席韩复榘在齐鲁大学一次校庆大会上作过这样一篇"训词"，其真伪固有待于考，然文词之滑稽却是十分豁然：

诸位，各位，在齐位：

今天是什么天气？今天是演讲的天气。开会的人来齐了没有？看样子大概有五分之八啦，没

来的举手吧！很好，很好，都到齐了。你们来得很茂盛，敝人也实在是感冒。……今天兄弟召集大家，来训一训，兄弟有说得不对的地方，大家应该互相谅解，因为兄弟和大家比不了。你们是文化人，都是大学生、中学生和留洋生，你们这些乌合之众是科学科的，化学化的，都懂七、八国英文，兄弟我是大老粗，连中国的英文也不懂。……你们是从笔筒里爬出来的，兄弟我是从炮筒里钻出来的，今天到这里讲话，真使我蓬荜生辉，感恩戴德。其实我没有资格给你们讲话，讲起来嘛就象……就象……对了，对牛弹琴。

今天不准备多讲，先讲三个纲目。蒋委员长的新生活运动，兄弟我双手赞成，就是一条，"行人靠右走"着实不妥，实在太糊涂了，大家想想，行人都靠右走，那左边留给谁呢？

还有件事，兄弟我想不通，外国人在北京东交民巷都建了大使馆，就缺我们中国的。我们中国为什么不在那儿建个大使馆？说来说去，中国人真是太软弱了！

（韩进校时见学生在进行篮球赛，此时，他因此而痛斥总务处长）要不是你贪污了，那学校为什么这样穷酸？十来个人穿着裤衩抢一个球象什么样子，多不雅观！明天到我公馆再领笔钱，多买几个球，一人发一个，省得你争我抢。

——引自《演讲与口才》

3. 断词

“断词”指的是这样一种修辞格：形式上用的是大家比较熟悉的固定词组（或比较稳固的短句）；方法上却是只抓住其中一部分颜色、动感、字形等特征明显而有较强刺激能的字眼，不及其余，变格使用，以求得幽默新鲜之功效。

经历了那场“史无前例”，人们对一些“批判家”所用的攻击一点、不及其余的手法是不会陌生的。那些人不仅能断章取义，甚至还能“断词取义”，例如一讲反帝反修，于是乎只要带个“修”字的立刻就是“修”味儿十足了：“思想修养”——竟要培养修正主义思想；“修正错误”——更了不得，本来就错了，再去“修”，简直反动……。这些事儿，荒唐当然是荒唐，但今天细想一下，倒也能说明一点语言与心理关系上的问题。这就是说，一组语词中的各个文字（声音）符号对人的神经系统和大脑中语言中枢的“冲击力”是不尽相同的。人们时常会只注意到那冲击力较强的信息而忽视了较弱的，以至作出误解。之所以会出现这种“冲击力”上的“级差”，问题有可能主要在于“信宿”——读者（听者）本身，如受人的认识能力、内心需要及其所处的社会环境的影响，前面所说“修养”什么的便主要的是当时政治气氛使得人人疑神疑鬼、草木皆兵；有时，问题也可能主要在于信息本身，例如一组语词中，通常实词比虚词对人脑的“冲击”作用要大，颜色字比非颜色字的“能量”要足，而字形特征显著的又比不显著的“刺激”要强。把这

后面的种种情况运用到修辞上来，便得到了“断词”——有意识地切“断”一个“词”组，只取其最为敏感的一二个字符(音符)的意义利用之。例如：

> 卯卯知道自己长得“帅”，走在街上，他从不放过从橱窗里欣赏自己的机会。一般说来，头发是“浪涛滚滚”的，裤线是“罗马11点”，皮鞋是“蓝光闪过之后”。卯卯象我们这个时代的有些青年一样，熟知父辈所不屑一顾的实用美术知识。
>
> ——张抗抗《飞走了，鸽子……》

“浪涛滚滚”、“罗马11点”、“蓝光闪过之后”是三部电影的名字，用在这里，分别描写“头发是波浪型的”、“裤线笔直笔直”、“皮鞋闪着蓝光”的情况，多新鲜，多生动。这当然不是借代——不能说头发与“波浪滚滚”存在着部分与全体、作者与作品等等可以借代的关系；也不是比喻——很难说裤线象什么电影，皮鞋与关于唐山地震的故事(如《蓝光闪过之后》所反映的)之间有什么恰似点。这是把影片片名中的信息联系割断，只取那些刺激性最强的一部分，舍弃整个专名的特定涵义，也舍弃了其中“涛”、“罗马、点”、“过以后”等等能量欠强的信息。三个片名的“断”法又各有不同：“浪涛滚滚”是把整个片名切为四个孤立的符号，用其各个字符所给人的形象联想意义，而不是整体上的意义；“罗马11点”则舍弃了“罗马”和“点”，即是对“11”也仅仅采用其字形特征给人的联想；“蓝光闪过之

后”则只取“蓝光闪”，其余则基本“作废”——如果说在表义上还不无用处的话，那么，“……过之后”似乎起了一个补足“闪”的作用，给人以“蓝光闪闪”之感。如此变格运用这三部片名，除了给人以幽默别异的趣味外，还给人带来了作为三部片名本义之残留物的丰富的（尽管是朦朦胧胧的）的“色彩”——与之关联的形象、情感等各方面的“意味”。

又如下面一个例子则要复杂一些。它借用了一句珠算口诀“一退六二五”（旧制一斤等于十六两，以一除以十六得0.0625），而舍弃了“一、六二五”的基本意义，仅取“退”字；随后又以“退”字取代与之近音的“推”。这样“一退六二五”除了其中一个“退”字用来表“推”义外，整个一句口诀仅仅起了一种暗示性的附加色彩作用——“干净、干脆”（这种“干净、干脆”之形象色彩的形成又源于珠算口诀的毋庸置疑、打算盘时的干脆利落和“一六二五”这几个数字字形的简单明瞭的综合暗示）。因而，“一推六二五”在这里就成了“推得一干二净”的代用品：

> 周杨氏还是有气无力地说：
>
> “大姐那边，我一天没说上十万八千回？阿泉也跟文雄说得差点儿没翻了脸！陈家的老的、小的，只是一退六二五，说他们做买卖的素来不结交官府……”
>
> ——欧阳山《三家巷》

4. 析词

格式塔心理学认为：整体并非其构成要素的简单相加。一个多音词是由数个词素组成的，一般地说来，多音词的词义也不等于其内部各词素义的简单之和，因而，不能随便拆开运用。但"不能随便拆开"并非不能拆开，为着修辞的需要也故意拆开，常常也能获得俳谐诙笑的意味。例如：

> 李三　就怎么办啦？不改我的良，我干不下去啦！
>
> ——老舍《茶馆》

> 例如那些口讲大众化而实是小众化的人，就很要当心，如果有一天大众中间有一个什么人在路上碰到他，对他说："先生，请你化一下给我看。"就会将起军的。如果说不但口头上提倡提倡而且自己真想实行大众化的人，那就要实地跟老百姓去学，否则仍然"化"不了的。
>
> ——毛泽东《反对党八股》

前一例将"改良"拆成两字词来用；后一例则是将"大众化"、"小众化"中的一个词素抽出，把"化"化为词儿来用。这些都是比较"纯粹"的析词，更有不少时候，它是糅合着"撇除"、"曲解"等手法用的。例如：

那几天，车滚马腾，天崩地塌，把整个沙市闹得只有沙而没有市。

——郭沫若《流亡》

虽说因为痛恨"流寇"的缘故，但他是究竟近于官绅的，他到底想不到小百姓对于"流寇"，只痛恨着一半：不在于"寇"而在于"流"。

——鲁迅《谈金圣叹》

鸿渐上图书馆找书，馆里通共不上一千本书，老的、糟的、破旧的中文教科书居其大半，都是因战事而停办的学校的遗产。一千年后，这些书准象敦煌石窟的卷子那样名贵，现在呢，它们古而不稀，短见浅识的藏书家还不知道收买。

——钱钟书《围城》

转附加义：

语词除了最基本的理性意义以外，还有附加于理性意义之上的某种色彩，如感情色彩、语体色彩、时代色彩、形象色彩、地域色彩等等。诚如柏格森所说："可以得出这样一个普遍规律：将某一思想的自然表达移置为另一笔调，即得滑稽效果。"①若有控制地使这些附加义偏离其本义，

① 柏格森：《笑——论滑稽的意义》，中国戏剧出版社1980年版，第75页。

也能产生良好的幽默效果。这类修辞手段有易色、降格等。

5. 易色

"易色"即"变易词语的感情色彩"，"褒词贬用，贬词褒用"。① 其实，除了词语的感情色彩可以变易外，其他种种色彩都可变易。可以褒贬换用，也可以古今易用，可以公文与文艺语体移用，也可以政治与俗务色彩变用。例如：

> （李梅亭教授等赶往三闾大学赴任时，途遇一年轻寡妇及其男仆，便"搭讪"了起来）到了南城，那寡妇主仆两人和他们五人住在一个旅馆里。依李梅亭的意思，孙小姐与寡妇同室，阿福单睡一间。孙小姐口气里决不肯和那寡妇作伴，李梅亭却再三示意，余钱无多，旅馆费可省则省。寡妇也没请李梅亭批准，就主仆俩开了一个房间。大家看了奇怪，李梅亭尤其义愤填胸，背后咕了好一阵："男女有别，尊卑有分。"
>
> ——钱钟书《围城》

假道学李梅亭"想吊膀子揩油"不着，反见那"意中人"寡妇与男仆在胡搞，禁不住妒火中烧。一个"义愤填胸"，词汇意义上的褒赞被移作了修辞意义上的贬斥，"李教授"那满脸仁义道德、满肚男盗女娼之态也暴露无遗。这是以褒词

---

① 倪宝元：《修辞》第101页，浙江人民出版社1980年版。

代贬词，也有以贬词作褒用：

"……也不知是谁把我存下的破袜子都给补了。"小侯举起几双补好的破袜子说，"今天大部分人都在这儿，是谁干的，自己坦白吧！"

——张天民《院士》

"坦白"之理性意义为"如实说出"，其感情色彩却是贬义的，指交代错误甚至罪行。贬词褒用，谐趣自出。

变易语词的时代色彩，也是"易色"的一种。也有人称之为"移时"辞格。① 这可以是以今日之语词去写古代之事物，如：

由此传说，我想到，当年在战乱中，我们那位不善于从政的李白老人，从庐山上下来，稀里胡涂"站错了队"，被唐肃宗流放夜郎，他途经三峡时，仍以诗人的豪迈情趣，去"登巫山最高峰"。

——玛拉沁夫《神女峰遐想》

甲　王平一看马谡太主观啦，别跟他陪绑，拨一半人马在山下另外扎个营，临走时候马谡腆着脸还说哪："成功之时，你

① 谭永祥：《修辞新格》第136页。

部，分不得功劳！”意思是我要得了奖金，一个子儿都不给你！马谡这名利思想多严重！

乙　够瞧的。

甲　幸亏王平依靠领导，汇报及时，画了一张街亭的地图交给军邮站，连夜送给了诸葛亮。

——侯宝林等《杂谈〈空城计〉》

前者以当代的政治术语去写古代的政治生活，不但有趣，而且对“文革”中一碰就“站错了队”也不无讽刺。后者更是把变易时代色彩作为整个相声的主要艺术手法，诸如“依靠领导、汇报及时、军邮站”听着可乐，而“我要得了奖金”云云，兼而宣泄了人们对日常生活中“争奖念金”之闷气现象的不满，尤为谐谑。此外，还有以古代之语词挪作描写当代生活的，这比之于以纯粹的今人言语去写古代生活较难产生谐趣。因为，纯粹现代的概念、语词不可能出现在古代；而历史有继承性，古代的东西、古人的语言仍有很大一部分被保留了下来，因此，以古语写今事便较易自然地为人们所接受。愈是“自然”、愈是合乎“本分”，也愈不易产生谐趣，此为常理。

“易色”的另一种类型是变用语词的语体色彩。其中最为常见的是以公文、商业等语体色浓厚的语词描写人的情感，非但诙谐，且每每因此而揭露了人的情感的异化而颇为警心醒目：

汪太太说："我们正在怪你（指三闾大学校长高松年——引者注），为什么办学校挑这个鬼地方，人都闷得死的。"

"闷死了我可不偿命哪！偿旁人的命，我勉强可以。汪太太的命，宝贵得很，我偿不起。汪先生，是不是？"上司如此幽默，大家奉公尽职，敬笑两声或一声不等。

——钱钟书《围城》

"你给我买了表！"她一把抓住我的左手："那么说，我真的错怪你了。原谅我！"

她迅速地在我脸上亲了一下，动作之准确无误，浮皮了草，纯粹是一种技术性的。

——张长《失去的凤尾竹》

《史记·窦皇后传》叙窦皇后与兄弟广国失散后又会见，追念前事，哀痛迫切，忽"侍御左右皆伏地泣，助皇后悲哀"。着一"助"字而令人忍俊不禁。与之相比，《围城》以公文语体写"笑"——"奉公尽职，敬笑两声或一声不等"可谓异曲同工。至于说到接吻"动作准确无误、浮皮了草"等等，是在技术性语言对感情语言的移置中显现了俳谐的意味，而有一篇题为《八十年代情话录》的幽默小品更是集中地显示了这一点：

"我得到一条信息：你爱我，是吗？"

"这条信息反馈得真快！"

"这太好了！我……恨不得……恨不得承包……"

"承包什么？"

"承包您的全部爱情！"

"妈妈原来说由我自己做主的，就怕到时不给我落实政策。"

"我们不需要父母的赞助！"

"小声点！你的喉咙，立体声似的！又不是做广告，要搞得人人皆知！"

"不会有人听到的！这儿是公园里最僻静的地方，是恋爱的特区！"

6. 降用

有不少语词，其基本义素相同，但在份量上却有轻重、大小之别。利用这一因素"降级使用"词语，也是转移语义而求诙谐的一个法子。例如：

此时此刻，在临近站台的十一号车厢里，正悄悄地做着一桩离奇的买卖。

卖者：一个胸戴路徽的男青年；

买者：一位被大包小包累得气喘吁吁的中年旅客。

买什么呢？说出来不要见笑，因为这买卖确实是“史无前例”的。……

出卖：一个靠窗硬席座位；

价格：五包前门牌香烟。

两者都是“紧张商品”。

——引自《青年报》

鸿渐还在高中读书，随家里作主订了婚。未婚妻并没见面，只瞻仰过一张半身照相，也漠不关心。

——钱钟书《围城》

以“五包前门烟”来“出售”“一个靠窗硬座”，确实是荒唐的事，很可能是“从未有过”的，但这里以同义然而份量重得多的“史无前例”降而用之，则加倍地显示了这桩“买卖”的可笑。“瞻仰”本来只适用于庄重严肃的伟大事物，这里降而用之，巧妙地表现了鸿渐对未婚妻“敬而远之”的隔漠心情。“降用”时常与其他手法融用，尤其是“夸张”与“易色”，如：

陆子潇这人刻意修饰，头发又油又光，深恐为帽子埋没，与之不共戴天，深冬也光着顶。

——钱钟书《围城》

那孩子正在吃自己的手，换了一个人抱，四

肢乱动，手上的腻唾沫，抹了鸿渐一鼻子半脸，鸿渐蒙刘太太托孤，只好心里厌恶。

——钱钟书《围城》

转语法义：

语言意义（语言体系中所固有的意义）除了词汇意义以外，还有语法意义。语法意义是词和词的组合中所产生的关系意义，如句法关系、时态等。常用的是为滑稽风趣而转移语法意义的“转类”。

7. 转类

“转类”即转移词类，词性。“转类”而易于谑浪者多见于名词用如动词，如：

在他心的深处，他似乎很怕变成张大哥第二——“科员”了一辈子，以至于对自己的事一点也不敢豪横……

——老舍《离婚》

对于这情形，我看可以先把上章所引的林语堂先生的训词移到这里来的——

“此种流风，其弊在奴，救之之道，在于思”。不过后两句不合用，既然“奴”了，“思”亦何益，思来思去，不过“奴”得巧妙一点而已。

——鲁迅《“题未定”草》

在古汉语中，词的归类灵活性很大，词性活用甚为常见，“少见多怪”，多见自然也难“怪”。因此，在文言文中，活用词性，即使是活用名词为动词形容词，也不易显出幽默。这在文言白话两相对照的例子中更为明显，同样是“国”字活用，在“国将不国”与“永远国下去”中，其旨其味，迥然相异：

可是“友邦人士”一惊诧，我们的国府就怕了，“长此以往，国将不国”了，好象失了东三省，党国倒愈象一个国，失了东三省谁也不响，党国倒愈象一个国，失了东三省只有几个学生上几篇“呈文”，党国倒愈象一个国，可以博得“友邦人士”的夸奖，永远“国”下去一样。

——鲁迅《“友邦惊诧”论》

(四)干涉型

这一类型修辞方式的共同特征是：言语的组合违拗了语言体系对语言组合的规定性，现实组合的一个语词两种意义的冲突或两个(及两个以上)语词之间的矛盾，造成语言审美经验同现实言语之间的干涉，并进一步在新的层次、新的语言信息解码原则上统一了起来，从而，产生出一种饶有意味的谐趣。其中，一个言语单位的意义表里矛盾的，有双关、殊比、闪避、伸缩等；而前后两个言语单位的意义互相牴牾的，则有分身、精警、杂混、奇饰、精细等。

表里矛盾：1．双关

在言语活动中，利用语音或语义的条件，构成互不相同的两重意义，就表达内容而言，其字面意义与另外的意义有轻重之分，然而就形式而言，“双”方的意思都必须“关”顾到，斯为“双关”。这是一个“长了胡子”的修辞手法，古诗中颇为多见，尤其以“芙蓉”双关“夫容”、“莲”双关“怜”、“藕”双关“偶”、“梧”双关“吾”……，几成凝固的用法，快要脱离修辞之“国籍”而成词汇之“公民”了。“双关”手法主要的又可剖为“语音双关”和“语义双关”两类。如：

(章宗)元妃(李氏)势位熏赫，与皇后侔矣。一日章宗宴宫中，优人玳瑁头者戏于前。或问上国有何祥瑞，优曰：“汝不闻凤凰见乎？”曰：“知之而未闻其详。”优曰：“其飞有四，所应亦异：若向上飞则风雨顺时；向下飞则五谷丰登；向外飞则四国来朝；向里飞则加官进禄。”上笑而罢。

——《金史·后妃传》

贾黄中与卢多逊俱在政府。一日，京中有蝗虫。卢笑曰：“某闻所有乃假蝗虫。”贾应声曰：“亦闻不伤禾，但芦多损耳。”

——《玉堂丛话·谐谑》

前例以“向里飞”双关“向(着)李妃”；后例则以“假蝗虫”嘲“贾黄中”，以“芦多损”诮“卢多逊”。此二例皆为语音双

关。下面二例则系语义双关。

秀才　莫逞能，
　　　三百条狗四下分，
　　　一少三多要单数，
　　　看你怎样分得清。
三姐　九十九条打猎去，
　　　九十九条看羊来，
　　　九十九条守门口，
　　　还剩三条狗奴才！

——《刘三姐》

一夕就郎宿，是夜语不息；
黄蘗万里路，道苦真无极。

——《读曲歌》

"三条狗奴才"言在三百条狗减去三个九十九所剩，意则指"陶、罗、章"三个地主的走狗。"道苦"亦双关"道路辛苦"和"道诉(道路之)辛苦"。

2. 殊比

殊比，即一种特殊性的比较说法。它以相差极为悬殊的两事物作超乎寻常的比较，它说明的是事实，却不同于一般性的陈述，而颇有夸张意味；它有夸张意味，然又不同于夸张，后者的字面是背离事实，在真实之外的，可它的字面却是在事实以内的。例如，当我们形容某小伙子性

情很不活跃时，说“他跟死人一样”，这是夸张，因这不是事实，尽管在语义情感与题旨表达是一致的；说“除了他，世界上决没更活跃的了”，这是反语，其字面既不合事实，也背于说者之真意；而如果说成：“他呀，比死人要活跃”，说的显然是事实，也不是反语，但“味儿”却不一般，因为一个年轻人的活跃程度只能与死人比较，其性情即便尚有一丝“活”气，又能“跃”到哪儿去呢？这便是“殊比”。运用殊比的结果，必定是言语意义的褒扬贬损、庄重轻松与语言意义互为冲突的。如：

> 那些轿夫，便小心翼翼地担负起这副千斤重担来，如果万一不幸而因为其中有一个轿夫走错了一步路以致于使坐在鸾舆里的太后一跤跌下舆来，或虽不曾翻下，而已经受了一些惊吓，那就闹大了！至多在半天以内，这十六名轿夫的脑袋便得一齐掉下来了！不过据我所知道，这样的事情，实际上是从没有发生过的……他们不论在起步的时候，或行走的时候，都是十二分的小心；当然，他们也知道杀头不是一件有趣味的事情！
>
> ——德龄《御香缥缈录》

杀头，当然不是一件有趣的事，而是极严重极可怕的，与有无趣味，本不相干，这里拉来，以轻松的口吻道出了严重的内容，颇为有趣。倘若照直说成“杀头是一件可怕的

事”，其情其趣，便荡然无存了。再如：

> 苏旺……接过茶杯，猛喝一口，一股又苦又咸的滋味，一种麻木的感觉浸透了舌头，“噗”地一声，将一口浑黄的凉开水喷吐出来。
>
> “怎么样，英雄？”古达非常得意自己这一手，乐得开怀大笑，“不比马尿的味道差吧？”
>
> ——许特生《铺在角落的沙砾》

凉开水自然不比马尿味道差，但既然有可能同马尿比，即使不差，其滋其味，又能好到哪儿去呢？

3．闪避

殊比的字面是合乎事实而又与之不协调的，闪避亦然；不过前者是以语义聚合中同一平面上但横向距离很远的B来与表达对象A相比较着说，而闪避则是以语义聚合中高出许多层次、垂直距离甚远的B来代替A。即以非常宽泛抽象、模糊不清的语义来回答需具体解释的问题。如陕北老汉回答匪军的“毛泽东在哪里？”的拷问时，昂然回答：“毛主席在陕北”；雷锋在为大嫂做了好事，大嫂问“你叫什么名字？是哪个单位的？”时，俏皮地回答“我叫解放军，就住在中国”都是这样。形式上“说了等于没说”，于中却蕴涵了风趣调笑或奚落调侃的意味：

> 在一次社交晚会上，一个附庸风雅的贵夫人问一位著名作家：“请您告诉我，怎样开始写作

最好?”“啊，夫人，”作家恳切地答道“通常是由左往右写。”

——外国幽默

这种修辞现象，相声中很是常见，如传统相声《相面》中，那位自命不凡的算命先生“未卜先知”：“……你哥哥准是男的对不对？……你哥哥准比你岁数大，对不对？……不过怎么大也超不过你父亲的岁数。”“能掐会算”，“算”出得只是“秃子头上的苍蝇——明摆着的东西”，故弄玄虚，不过是自欺欺人的“真言”。再如相声《婚姻与迷信》中，当一个说到“婚姻自由自主，自己搞对象，任何人不能干涉”时，另一个便逗上了“搞对象一定要本人出席，派代表不行”，尽管这一句在结构上和信息量上全属冗余，但却颇能引起欢快的笑声。

4. 伸缩

伸缩是为了适应情况发展的各种可能，故意不把话说死，而是利用一个言语单位(词、短语、句)的多义性，使所说的话富有弹性，有伸缩余地。它有时貌似双关，但双关是以表为辅，以里为主，要听者把表里两种意思都照顾到，不能舍弃任何一面；而伸缩则是无所谓主次，随时准备对听者否定一方面，保留另一方面。如有这样一则笑话：

四位考生想知道考试成绩如何，找算命先生。那先生答复时只伸出一个手指，不说一句话。不

久成绩揭晓了，那四位考生只有一位及格。有人问他为什么算得这么准。

"很简单"他说，"如果两位及格，一个手指就是一半及格；三位及格，一个手指就是说一个不及格；如果全及格，就是一个也没有名落孙山；如果全不及格，一指的意思就是一个也没及格。

态势语"一指"同时躲躲闪闪地关顾到五种意思："一个及格"、"一个不及格"、"一齐及格"、"一齐不及格"和"一半及格"。这个故事既是对考生的嘲笑，也是对算命先生的讽刺。再如：在《围城》中，方鸿渐与未婚妻孙小姐坐飞机取道香港，准备回上海结婚，朋友赵辛楣看见他俩只开了一个房间，便问鸿渐为何不结了婚再旅行。鸿渐说自己曾要求过，但孙小姐不肯，定要先回上海。这时，辛楣便运用了伸缩：

"那么，你太weak"辛楣自以为这个英文字嵌得非常妙，不愧外交词令：假使鸿渐跟孙小姐并无关系，这个字就说他拿不定主意，结婚与否，全听她摆布；假使他们俩不出自己所料，but the flesh is weak（太不够坚强，给肉欲摆布了——这是句成语），这个字不用说是含蓄浑成，最好没有了。

——钱钟书《围城》

这里的 weak 巧妙地关顾到两种意思，显得幽默别致。

前后牴牾：

5. 分身

“双关”是“合二而一”的——字面上说的一个方面，实际上却关顾着两个方面；但在言语表达中，也可以“化一为二”——明明要表达的只是一个人、一种情况，却故意写得仿佛不止这一个似的。例如，俄罗斯杰出的批判现实主义作家契诃夫早年曾用契訇捷这个笔名写过一些粗糙的短篇。后来，他三十岁编写自己的文集时幽默地说道：契訇捷这个人可能写过许多契诃夫所不喜欢的作品。这便是俏皮地把一个“我”分化成了“契訇捷”与“契诃夫”两个人。

这一修辞手法由具体表现形式与心理基础的不同，又可分为两种。

一种主要是人物形象的“分身”，明明为一个人，却偏偏说成似乎有两个不同的活生生的人，造成形象之间的互相干涉。例如：

“太太，是不是承蒙你的好意，后天州长公署请客才有我呢？……”

吕西安对以前的保护人故意用这个挑战的语调，杀她的威风；路易斯听着有点恼恨，冷冷地回答：

“先生，那是为了你的名气。”

吕西安又俏皮又自负的说：“啊！伯爵夫人，如果客人得不到你的好感，我就没有办法叫他出席

了。

——巴尔扎克著，傅雷译《幻灭》

（“我”的丈夫强·巴勃迪司出乎“我”的意料，被瑞典议院推选为瑞典王却尔司十三世皇位继承人，法国人强·巴勃迪司一夜间成了瑞典人卡尔·皎汉，法国元帅也一下子变为瑞典太子。进了卧房，夫妻俩在亲热地谈论着这一生活的突变：）“至于你的名字，卡尔·皎汉，我会慢慢习惯的。现在，请你吻我。我想知道太子的吻有何不同。”

强·巴勃迪司拥吻我，问道：“怎么样？有什么两样吗？”

“唔，很好，但是很奇怪他的吻与我的强·巴勃迪司完全相同！”于是，我们两人相顾大笑起来。

——安娜玛莉·沙林格著，周叔频译《黛丝蕾与拿破仑》

如果说吕西安的“又俏皮又自负”主要的是在于把“我”说成“客人”和“他”；那么，“我”和强·巴勃迪司的“两人相顾大笑”的直接动因则是在于“我”幽默地把丈夫的吻与他的身份联系起来，说得仿佛吻“我”的有强·巴勃迪司与瑞典太子两个人似的。

另一种并非确立两个完整而又不同的形象，而是仅仅在数量上拆开来讲，不过，这里既有概念的互相干涉，也

有心理期待的突然扑空。例如：

> 顶可恼的是您这一双眼睛，它们已经瞧透了我的心，把我分成两半：半个我是您的，还有那半个我也是您的——不，我的意思是说那半个我是我的，可是既然是我的，也就是您的，所以整个儿的我都是您的。
>
> ——莎士比亚《威尼斯商人》

> 四个鬼子死了一对半，
> 剩下一个蹬了蹬腿也玩儿完。
>
> ——转引自张静《新编现代汉语》

“分成两半”与“一半是您的，另一半也是您的”是互相矛盾的，但如此说来，却更有意味：因为“那半个我是我的，可是既然是我的，也就是您的”，所以“另一半也是您的”了。第二例，倘直接说出“四个鬼子全玩儿完”，那诙谐乐观的情趣也不会如此浓厚。

6. 精警

“精警”就是将表面上互相对立的两个概念或者判断巧妙地连在一起，以表达复杂的思想。它看似扞格难通，其实却别有意味。① “精警”可以存在于主谓结构内部，如：

---

① 也有称之为“相反相成”，见徐仁甫：《相反相成》，《中国语文》1960年第6期。

这宁静的夜，并不宁静。

——黎汝清《万山红遍》

然而，“冲突”更为直接而强烈，因而谐趣也更浓的是偏正结构内部“偏”与“正”的矛盾和并列结构内部“甲”与“乙”的冲突。例如：

近年时事颠倒，竟有全非而以为是者，口撰数语以嘲之：京官穷的如此之阔，外官贪的如此之廉，鸦片断的如此之多，私铸禁的如此之广，武官败的如此之胜，大吏私的如此之公。

——程世爵《笑林广记》

“穷”与“阔”、“贪”与“廉”、“断”与“多”、“禁”与“广”、“败”与“胜”、“私”与“公”本均为绝然相反之语，可是，清人程世爵以后者饰前者，巧妙地揭示了那些“京官”、“外官”……之辈，确乎“舌锋犀利，造语亦苛”。是为偏正结构内的矛盾而造成的“精警”，下例则为并列结构内的矛盾而形成的“精警”：

现在，我们不妨给故事下个定义：故事就是对一些按时间顺序排列的事件的叙述——早餐之后是午餐，星期一后是星期二，死亡以后便腐烂等等。就故事而言，它只有一个优点：就是使读者

想知道以后将发生些什么。反过来说，它也只有一个缺点：就是弄到读者不想知道以后将发生什么。

——福斯特《小说面面观》

你相信了你编写的童话
自己就成了童话中幽蓝的花
你的眼睛省略过
病树、颓墙
锈崩的铁栅
只凭一个简单的信号
集合起星星、紫云英和蝈蝈的队伍
向没有被污染的地方
出发

心也许很小很小
世界却很大很大

于是，人们相信了你
相信雨后的塔松
有千万颗小太阳悬挂
桑椹、钓鱼竿弯弯绷在河面
云儿缠住风筝的尾巴
无数被摇撼的记忆
抖落岁月的尘沙

以纯银一样的声音
和你的梦对话

世界也许很小很小
心的领域很大很大

——舒婷《童话诗人——给G.C.》

《小说面面观》虽系学术讲演录，然其语之活泼流利、妙趣横生足可楷效。其中所言“故事……使读者想知道以后将发生些什么，反过来……弄到使读者不想知道以后将发生什么”语虽矛盾，义亦精深：小说的情节的强调只能吸引读者的好奇心理，却不能给予读者更多的美的享受，惟因如此，故事情节便易落入俗套，使读者无“奇”可“好”，也就“不想知道以后将发生什么”。舒婷是一位朦胧诗人，可是在这里“心也许很小很小/世界却很大很大……世界也许很小很小/心的领域很大很大”却风趣而又精警揭示了“小”与“大”的辩证关系，朦胧而又清晰地表现了诗人对心灵与世界之联系的沉思，流畅、回环的柔美之中馨透着一种警策、含蓄的意趣，如绕梁之余音，袅袅而不绝。

7. 杂混

“杂混”，就是风马牛不相及的概念的不和谐并列，由于违反语词组合的形式逻辑而显得不伦不类。这一现象是滑稽的，假如以此来揭示笔下所描写的人物的糊涂、无知，或者以此调侃他人言行之不妥，则不仅形式是滑稽的，而且内容也是有意味而具幽默之趣的。例如：

甲　我研究的不是一门儿，是全门儿。我一个人研究的包括他们所有的各门，我这叫综合科学。

乙　啊，这我不懂，什么叫综合科学？

甲　这么说吧，我所研究的是包罗万象。自从混沌初分，海马献图，一元二气，两仪四象生八卦，八八六十四卦，阴阳金木水火土……

乙　行啦，您甭说了，您怎么还研究这个呢？

甲　怎么啦？

乙　现在是原子时代，人类都飞上天空去了，到宇宙空间去了。人家研究原子、核子、电子、离子……

甲　这我懂，原子、电子、饺子、包子……

乙　包子？

——侯宝林《阴阳五行》

这是以“我”将“原子、电子”与“饺子、包子”杂混而自供“我”之无知可笑。而以下则都是以不和谐并列来调侃讽刺他人的：

苏小姐那面电话挂上，鸿渐才想起他在礼貌上该取消今天的晚饭，改期请客的。要不要跟苏小姐再通个电话，托她告诉唐小姐晚饭改期？可

是心里实在不愿意。正考虑着，效成带跳带跑，尖了嗓子一路叫上来道："亲爱的蜜斯苏小姐，生的是不是相思病呀？'你爱吃什么东西？''我爱吃大饼、油条、五香豆、鼻涕干、臭咸鲞'——"鸿渐大喝一声拖住，截断了他代开的食单，吓得他讨饶。

——钱钟书《围城》

"杂混"的心理基础，有时颇似"岔断"——语言之逻辑发展突然跳脱，但"岔断"是在由 $A_1 \cdots A_n$ 的发展中，在末尾突然揭出一个似不相干的B来；而"杂混"则是强调A、P、Z……等不相干概念的混列。如"大饼、油条、五香豆、臭咸鲞"这些都是可吃的，但中间（而非末尾）插上了个"鼻涕干"不伦不类，这一不伦不类又强化了为"害相思病者"所开的"大饼……臭咸鲞"食疗之方的不伦不类。当然，有时语词的"杂混"则在语词不和谐并列，造成语言审美经验与言语现实组合互相冲突的基础上，还既融进了"岔断"的心理因素，又起到了"降格"而宣泄不满的心理效用。例如：

新宁刘忠诚公坤一再任吴督时，多饶暮气。或嘲以联云：

土产有三，驴子臭虫候补道；
制军无二，杀人见客绝代公。

出幅盖指金陵所饶有者；对幅以忠诚喜杀，绝代公

者，犹今俗语作绝代事云尔。

——吴恭亨《对联话》

“驴子、臭虫、候补道”，风马牛，不相及。先说“驴子”，继举“臭虫”，以此类推，当“每况愈下”，孰料其后竟为“候补道”，读者心理期望不由落空；而“候补道台大人”与“臭虫先生”、“驴子老爷”齐驾并辔，其“威势”亦可一见也。

“杂混”还常常用于文章标题——尤其是杂文标题，由其似不相关事物的并列而生谐感，引人注目。正文再从容剖析此“不相干事物”之又可“相干”处，发人深省，不由人不赞其慧眼独具。鲁迅先生尤善此道，如：《战士与苍蝇》、《文学与出汗》、《魏晋风度及文章与药及酒之关系》……，都独具奥义、别有风趣。

8．奇饰

如果说“杂混”是利用语法上的联合结构，将原不相干的概念杂然并列，那么，“奇饰”则是借助语法上的偏正结构，以原本毫不相干的词语来修饰中心词，造成中心词与修饰成分之间组合上的不协调，给人以奇异之感，从而发人深思。它仿佛“易色”，可“易色”仅仅是语词附加色彩的扭转，而它却不限于此，更为注重“远开八只脚”之外的词的移用；它仿佛“精警”，可“精警”限于反义词的联用，其中偏正式一类，是利用偏正结构造成中心词与修饰语语义上直接对抗（如“渺小的伟大”等），而它却不限于此，更为强调不相干词语的修饰。

这种修辞现象在口语中也较为常见。如“业余华侨”

(指一举手一投足都装得象个归国侨胞似的，其实与“侨”字毫无缘分者)、“奶油小生”(指明明为男性，却惟“甜糯”之美是求者)等等。

9. 精细

在言语交际活动中，使用到数据时，有时必须极为精确，如在科学论文中交代药物的配方等；有时又必须含混一点，如诗歌中交代时间往往是“一天”、“星星缀满了天幕”…而不用“××年×月×日×时×分×秒”。假如在应该用模糊的数据以表示大略的数量时，故意地用非常精细的数字来表达，那么，这就将产生喜剧效果。例如：

> 游山并不能使国王觉得有趣；加上路上将有刺客的密报，更使他扫兴而还。那夜他很生气，说是连第九个妃子的头发，也没有昨天那样的黑得好看了。幸而她撒娇坐在他的御膝上，特别扭了七十多回，这才使龙眉之间的皱纹渐渐的舒展。
>
> ——鲁迅《铸剑》

“撒娇，坐在膝上扭”并不是什么体操运动，无须精确计算多少回，倘若无意追求滑稽效果，是完全可以写作“扭了半天”或“扭了好多回”，“精细”地描写出“扭了七十多回”则极为生动地凸现了国王及其妃子的可笑。似这般通常用概数的时候却用了精细的数据是滑稽的，而如以下数例那样，在这约数后加上一个精细的尾数便更可笑。

旅游者来到一座历史博物馆参观，讲解员指着一件出土文物说："据专家们考证，它已有四十万零八年的历史了"。旅游者很惊奇，赶忙请教"那你们是如何把年代测定得如此准确的呢？"讲解员应声而答："先生，这很简单。我来到此地工作已经八年，当我刚来时，他们告诉我这件文物已有四十万年的历史了。"

——外国幽默故事

考古学家考证出某文物已有"四十万年"历史，那是一个约数，其误差是以万计的，而讲解员以自己闻此说已有八年而加上去成"四十万零八年"，当然是很可笑的。

"精细"可以与夸张相融合。通常我们看到数量上的夸张，是能以"假定它是真"的态度接受下来，如"白发三千丈，缘愁似个长"(李白)、"霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺"(杜甫)……，壮美而非滑稽；可是，假若这夸张与精细结合，极言的概数后缀以一具体细小的数字，如"白发一千七百零二丈"、"黛色参天二千零一尺五寸"，"假定它是真"与"它确实是真"便发生了冲突，出现了"它是假定的真，却偏要成为确实的真"的喜剧情景。再如：

在六月二十一日至七月二日这十二天中，为龚鼎的事找丁一说情的：一百九十九点五人次(前女演员没有点名，但有此意，以零点五计算

之)。来电话说项人次：三十三。来信说项人次：二十七。确实是爱护丁一、怕他捅漏子而来的：五十三，占百分之二十七。受龚鼎委托而来的：二十，占百分之十。直接受李书记委托而来的：一，占百分之零点五。受李书记委托的人的委托而来的，或间接受委托而来的：六十三，占百分之三十二。受丁一的老婆委托来劝"死老汉"的：八，占百分之四。未受任何人的委托，也与丁一素无来往甚至不大相识，但听说了此事，自动为李书记效劳而来的：四十六，占百分之二十三。其他百分之四属于情况不明者。

——王蒙《说客盈门》

文中为了开除一个连续四个月不请假不上班又拒不接受教育的合同工，竟有二三百人前来充当"说客"求情，这无疑是夸张的，而这一夸张的人数竟以极为精确的数字道出，其可笑性和对这可笑现象的调侃之意无疑是加浓了许多。

"精细"的喜剧性既然产生于"概数"与"精确数"的矛盾冲突之中，那么，使用这一方式时，反差越大，冲突越强，谐味也越浓。试比较下述三例，便可看得更清楚一些：

栗晚成　一定得有汽车，解决我走路的困难！
你看我一定会有发展！

达玉琴　我绝对相信，你前途无量！

栗晚成　我早就有百分之八十二点六的信心，可是经你这么一说，我才有了百分之百的信心。

——老舍《西望长安》

走过去的都是一排一排甲士，约有烙三百五十二张大饼的工夫，这才见到别有许多的兵丁……

——鲁迅《采薇》

孟蓓呢，望着他……"听说你病啦，饭也吃不下，觉也睡不好。是真的吗？……"

"胡说！"虽说辛小亮这两天真的茶饭不思，他才不会嘴软呢。"我睡得香着呢。一天吃一斤六两。活得舒坦着。

——陈建功《丹凤眼》

上述三例相较，无疑是《西望长安》中那"百分之八十二点六的信心"的真实性与假定性、精确与概略的冲突最为冲烈；《采薇》中的"烙三百多张大饼"也略具谐趣；而《丹凤眼》中的"一斤六两"，尽管修辞学界也有人视为"精细"，其实却并不具备"精细"的结构特点，其数字完全是常规的用法，因而也就缺乏幽默，但是，倘若在"一斤六两"后加上"二钱三厘"，那么，倒的确称得上是"精细"别致了。

（五）降格型

这一类型修辞手段的共同特征是：利用言语形式，混淆崇高和鄙俗、庄严和油滑、精神和身体、人和生物的区别，使崇高者鄙俗化、庄严者油滑化……。人为地降低所要表述的事物（或人）的精神层次，废除其尊严，从而达到宣泄自我内心被压抑的情绪的作用。正因为“降格”的幽默效果来源于此，所以它并非一群辞格的完全的集合，而是某群辞格中一部分表现了上述情况的言语现象的集合。

前面所举“杂混”、“奇饰”等都不无“降格”的因素在起作用，而比较明显地因“降格”而生幽默可笑之感的修辞手段则主要是：比喻、较物、比拟、借代、绰号、夸张等。

1. 比喻

比喻是根据类似联想，选取另外的事物（喻体）来描绘所要表述的事物（本体）。本体与喻体，“物虽胡越，合则肝胆”，分则本不同类，合则喻体表现了本体，本体也帮助了喻体，它的主要功用通常便是造成语言的形象性。张弓便明确指其为“语言形象化的一种重要手段”①。然而比喻的作用又不限于此，它是文学语言形象的母亲，也是语言幽默天地的骁将。

比喻的结构方式是丰富的，比喻造就幽默氛围的途径也是繁复的。钱钟书在论述诗与画的界限时指出：

---

① 张弓，《现代汉语修辞学》。

近人许承尧《凝盦诗》卷丁《兰州赴京师途中杂诗》："古道修如蛇，枯杨秃如拳；晚山如橐驼，坐卧夕阳边。"把山峰比卧驼是以物拟物的贴切比喻……怎样把它写入"物质的画"呢？把山峰画得象一头骆驼么？画了山峰，又沿着它的外廓用虚线勾勒一头骆驼么？画一座大山，旁边添一头小骆驼，让读者来比较么？那都不成为山水画，而是开玩笑的滑稽画，因为滑稽手法常"把二分之一或四分之一相似转化为全部相等"。①

钱钟书说的是诗画本各有界，强以文字之喻入画，难免将部分"相似"转化为全部"相等"而致滑稽。然而这也从一个方面提示我们：文字之喻即使不进入造型艺术，仍留在语言疆域中，倘若也设法将本体喻体的部分相似努力转化成(至少是尽可能地逼近)全部相等，那么，是否也可能获得滑稽有趣之效呢？答案看来是肯定的。请看：

出洋好比出痘子，出痧子，非出不可。小孩子出痧痘，就可以安全长大，以后碰见这两种毛病，不怕传染。我们出过洋，也算了了一桩心愿，灵魂健全，见了博士硕士们这些微生虫，有

① 钱钟书，《读〈拉奥孔〉》，《旧文四篇》，上海古籍出版社1979年版。

抵抗力来自卫。痘出过了，我们就把出痘这一回事忘了；留过学的也应该把留学这事忘了。象曹元朗那种人念念不忘自己是留学生，到处挂着牛津剑桥的幌子，就象甘心出天花变成麻子，还得意自己的脸好文章加了密圈呢。

——钱钟书《围城》

听啊，听啊，丁一胸口象被塞了一团猪毛，而脸上表情呢，正象吞咽一条蚯蚓。他洗耳恭听了整整一节——四十五分钟课，最后，他只问了一句：

“你刚才讲的这些个理论，在党校课堂上讲过吗？”还好。猪毛仍然堵着，蚯蚓却回敬给大舅子了。

——王蒙《说客盈门》

如果说这些是借助“叠喻”——对一个比喻认其作实，并在此基础上叠化出新的比喻(A似B，B……)，从而造成本体喻体相似关系对相等关系的逼近；那么，下例则是假借“分喻”——将一个比喻指作事实，而后否定之(即在以彼喻此时，肯定其相似的部分后，再在此基础上，否定其不似之部分，A似B 又非B)，造成相似关系与相等关系的矛盾：

这车厢仿佛沙丁鱼罐，里面的人紧紧的挤得

身体都扁了。可是沙丁鱼的骨头，深藏在自己身里，这些乘客的肘骨都向旁人的身体里硬嵌。罐装的沙丁鱼条条笔直，这些乘客都蜷曲波折，腰跟腿弯成几何学上有名目的角度。

——钱钟书《围城》

这一例与同样以"沙丁鱼罐头"喻车厢之挤的例子比较着看，便可显出在"A象B"后是否衍出"A不象B"在谐趣上确有显隐强弱之分：

他和那些风尘仆仆的，在黑暗中看不清面容的旅客们挤在一起，就象沙丁鱼挤在罐头盒子里。甚至于他辨别不出火车到底是向哪个方向行走。

——王蒙《春之声》

将文字之喻中的本体与喻体的部分相似关系，借助"叠喻"、"分喻"等结构方式，努力在读者的感觉中扭成全部相等关系，这是幽默的。但严格地说来，这种幽默效果的"语言—心理"结构主要建筑于经验体系与现实感受的矛盾冲突之中。而主要基于"以言语条件造成高尚者鄙俗化"的"语言—心理"结构，则是另外一些比喻。

其一，事物(本体)自身有明显缺陷，比喻句式则仿佛一具功率放大器，对其缺陷加以强化，以使丑因喻而显，因显而谐。例如：

三仙姑却和大家不同，虽然已经四十五岁，却偏爱当个老来俏，小鞋上仍要绣花，裤腿上仍要镶边，顶门上的头发脱光了，用黑手帕盖起来，只可惜官粉涂不平脸上的皱纹，看起来好象驴粪蛋上下上了霜。

——赵树理《小二黑结婚》

其二，事物(本体)原本属于尊贵的、崇高的，而故意地以低贱的、卑俗的喻体描绘之，这样，比喻句式仿佛一具传感器，崇高的本体因喻体的作用而鄙俗化了。例如：

爱情好比小偷，春天就是窝主。不记得是哪位文豪说的，真有意思……

——小楂《最初的流星》

比喻句式中的本体与喻体，是对立统一的，喻体可以帮助表现本体，本体也可以帮助表现喻体，因此，当所表达的事物(本体)本身是粗俗的，而用具崇高意味的喻体去描绘，那么，喻体在静态分离状态中的崇高感一旦在动态组合中进入了粗俗本体的语义场，便会迅速地发生变化。

此外，以不同语体色彩的形象来移植、比喻，通常也是诙谐的，尤其是以专业术语描写情感生活时，更是如此：

李太太深知缺少这个丈夫不得，仿佛亚剌伯

数码的零号，本身毫无价值，但是没有它，十百千万都不能成立。任何数目后加个零号便进了一位，所以这零号也跟着那数目而意义重大了。

——钱钟书《猫》

2. 较物

不同类事物之间的比较、描写为比喻；同类事物之间的形象性比较则为较物。倘若较物也用来沟通崇高与鄙俗、精神享受与日常烦恼，那么如同比喻一样，也可获宣泄之笑。在钱钟书的小说中，这种形象性的比较俯拾即是：

鸿渐研究出西洋人丑得跟中国人不同：中国人丑得象造物者偷工减料的结果，潦草塞责的丑；西洋人丑象造物者恶意的表现，存心跟脸上五官开玩笑，所以丑得有计划、有作用。

——钱钟书《围城》

这是以此丑与彼之丑相比较，而下面则是正道与荒唐相衬，以见讥刺：

中国是世界上最提倡科学的国家，没有旁的国度肯这样给科学家大官做。外国科学进步，中国科学家进爵。

——钱钟书《围城》

在半殖民地半封建的旧中国这块土壤上，现代西洋文明结出的却是些畸形之果：尊重科学、提倡科学、发展科学的精神，在这里却蜕化成了让一两位空头“科学家”高官厚禄便无余事。语似轻巧，事则荒唐，而此情此理，又堪笑堪悲。

3．比拟

并非所有的比拟都是幽默的，但在言语交际过程中把人拟成鄙琐的物，或者将鄙劣的物煞有介事地拟成人或其他高贵的形象，那么，一般却是有趣可乐的。例如，“一打”在静态中是个计物的数量词，指十二个，可是在鲁迅先生的笔下，却被移作指称“总长”大人：

> 我所目睹的一打以上的总长之中，有两位是喜欢属员上条陈的。

“总长”的赫赫官仪之下，顿时使人觉得掩藏的不过是一堆无生命的物件。一个“打”字，生动地揭出了一幕滑稽的场景。用数量词将人拟成物、以物拟成人或此物拟成彼物以造成喜剧效果，这是常见的，但更常见的是用动词和形容词：

> 会客室里没有一个人是我面熟的，我只能呆呆地站在那里等人认领。
>
> ——王安忆《命运交响曲》

他气极了，跑过去照牛后腿就是一拳。那牛挨了一拳，对他瞪了瞪眼，心里有点糊涂：一不是挡路，二没有偷吃，是叫自己走吧，绳子它是拴在木桩子上的。于是那牛抱着一种“大事化小，小事化无”的态度，自己挤了挤眼睛，就算了。

——欧阳山《黑女儿和他的牛》

前例“认领”一词，使“我”仿佛变成了谁丢失的物件，当时的情景是尴尬的，而语言的诙谐则强化了这一场面的滑稽性。后一例中，生动地以拟人手法描写了牛被挨打后的反应，但运用同一修辞手法，后半段写“那牛抱着一种‘大事化小，小事化无’的态度”，由于使我们不仅联想到人类活动的一般特征，而且还看到了生活中的某一类“和事佬”的生活态度（这一态度平时我们往往由于与之距离太近而不便、不能嘲笑；而一旦突然“发现”牛也有如此心境，便可借此而调笑一番了），因此，明显地要比前半段风趣别致得多。

4．借代

借代往往能起到将尊贵的形象“装”进鄙琐的外壳之中的作用，这时，它便可造成一种滑稽与可笑，尤其是将活生生的人的形象硬“装”入僵硬的物的外壳之中，更是如此。例如：

卖茶蛋的胖女人不再打哈欠，好象一下子睡醒了似的。吸引她的，是小伙子身上的羊皮西装，

真派！少说也得一百五十块钱一件儿！她不觉愤在心里愤愤叹口气。

……

“您坐这儿。”“羊皮西装”眼疾手快，“啪”地将手里的西装包杵到一只空凳子上。

——蒋韵《老人星》

同样是借代，把穿羊皮西装的人直接说成“羊皮西装”是可乐的，但用“红领巾”借代戴红领巾的少年则一般并不具有浓厚的谐趣，其因也就在于前者的形象在静态中就是一般化的，纯然是物的，而后者的形象在静态中却通常积淀了一种崇高的象征意义，因而产生的更多的是壮美和优美，而非谐美。

就字面与本体的关系而言，借代立足于相关，借喻奠基于相似；然而两者在造成幽默的机理上，却基本上是相同的：

一个凸颧骨，薄嘴唇，五十岁上下的女人站在我面前，两手搭在髀间，没有系裙，张着两脚，正象一个画图仪器里细脚伶仃的圆规。……圆规一面愤愤的回转身，一面絮絮的说，慢慢向外走……

——鲁迅《故乡》

将这么一个女人说成好象“细脚伶仃的圆规”固然使人联想

到她的身材与姿势的可笑，然而下文中径直以"圆规"直接代称其名，则一再加强了这一形象的滑稽性。

5. 绰号

给人起绰号多半需要运用比喻、借代、双关等修辞手法，因而，它造成幽默效果的机理也与比喻等相同，当因此而能凸现表达对象的粗鄙陋误，将对象"降"到俗物蠢货的地位时，便也能帮助我们宣泄出批评、奚落的情绪。"农村圣手"赵树理小说的诙谐风格，在相当程度上正来自于此。如在《小二黑结婚》中，小二黑的父亲刘修德抬手动脚都要论一论阴阳八卦，得了"二孔明"、"二诸葛"的外号；一年春天大旱，阴历五月初三才下了四指雨，初四大家抢着种地，他看了看历书，又切指算了算，说"今日不宜栽种"，初五是端午，他历年在端午这天不做什么，等到初六倒是黄道吉日，可惜地干了，勉强种上了，结果只还没出了一半，于是，落下个笑柄，被人称为"不宜栽种"。而小芹的母亲于福老婆，每月初一十五都要顶着红布摇摇摆摆装扮天神，因此而被人称为"三仙姑"；又由于一次她正跳大神，装模作样哼得带劲，偷眼见女儿小芹只顾看自己而忘了把饭捞出来，乘求神的金旺他爹出去小便，赶紧偷空向小芹说："快去捞饭，米烂了"，不料恰被金旺他爹听见，传了出去，使她得了个"米烂了"的雅号。二孔明和三仙姑都竭力反对二黑与小芹的婚事，三仙姑贪财礼要小芹去作军阀的退职军官吴先生的填房，装神弄鬼地在家里唱什么小芹跟吴先生是"前世姻缘由天定，不顺天意活不成"；二诸葛在区上听到区长支持二黑自由恋爱，急得连声请区长"恩典恩

典”，说是“命相不对”。当二黑与小芹终于结合后：

> 夫妻们在自己卧房里有时候免不了说玩话：小二黑好学三仙姑下神时候唱“前世姻缘由天定”，小芹好学二诸葛说“区长恩典，命相不对。”淘气的孩子们去听窗，学会了这两句话，就给两位神仙加了新外号：三仙姑叫“前世姻缘”，二诸葛叫“命相不对”。

在这里，我们可以明白地看到，在他们的称呼当中，作为绰号的“二诸葛”、“二孔明”和“三仙姑”，显然比本名“刘修德”和“于福老婆”要诙谐一些；而同样是绰号，与某一件荒唐的事儿连在一起，明白地显示出人物的自作聪明反被聪明误的境遇的“不宜栽种”、“命相不对”和“米烂了”、“前世姻缘”则又比习俗化、行当化了的“二诸葛”和“三仙姑”要滑稽得多。巧妙地运用绰号，正如果戈理在《死魂灵》中所说：“在这里，你再也用不着加上什么去，说你身上怎么样，嘴唇怎么样，只一笔，就勾勒了你，从头顶一直到脚跟。”

6．夸张

夸张，即故意言过其实。尽管一谈到幽默手法，人们往往都要举出夸张，但其实就整体而言，它的风格效果主要壮美的，如“黄河之水天上来，奔流到海不复回”、“危乎高哉！蜀道之难难于上青天”、“欲穷千里目，更上一层楼”等等夸张名句，意境开阔而雄浑，风格壮丽而崇高，都与幽默距离甚远。夸张而致谐美者，我们前面曾经讨论过一

种——数量夸张与精细手法融合，造成"假定的真偏想成为确实的真"的喜剧情景；类似基于"干涉""心理一语言"结构的还有时间上超前夸张，如：

老残拉他坐下，倒了一杯给他。他欢喜的支着牙，连说不敢，其实酒杯子早已送到嘴边去了。

——刘鹗《老残游记》

粉面含秋威自露，丹唇未启骂先闻。

——《"细胞"闲传》

嘴里连说"不敢"，酒杯却"早"已送到嘴边，这是以时间的超前来突现人物言与行的矛盾；而后一例则是拟《红楼梦》"丹唇未启笑先闻"而造成的时间上的夸张。

与精细融合的夸张、时间上超前的夸张都是可乐的，但更常见的夸张而致谐趣者，却是以夸张暴露人事、生活的缺陷，使得这种原先并不引人注目的缺陷变得非常明显、非常的不合适，当然也就非常的可笑。如拖拉、性急都是一种缺陷，而这些缺陷的严重程度与可笑程度通常是成正比的：

每个人都有他办事的效率。四个乌龟在一起打扑克，突然发现啤酒喝光了。大家凑了一些钱，请最年轻的乌龟去买啤酒。两天过去了，他还没

有回来。

“他准是带着我们的钱逃走了。”一个乌龟说。

“又说这种话，我干脆不去了！”年轻的乌龟在门外叫道。

——《读者文摘》

张三十分性急。一天进城，刚入面食店便大叫大嚷：“为什么还不拿面条来？”

店主端来汤面，一把倒在桌面上：“快点吃，我等着洗碗！”

回到家里，张三对妻子说：“我快气死了！”

妻子立即收拾了包袱，说：“你要死，我去改嫁！”

她改嫁后的第二天，后夫就要跟她离婚，她问是什么道理？后夫说：

“你为什么还不生儿育女？”

夸张不一定就是夸大，也可以是缩小。缩小夸张的结果，势必使表达对象的形象变得非常渺小，与此相对，审美主体的自我感觉也就比较容易得到顺利的舒展。因此，缩小夸张一般说来也都是诙谐有趣的。如：

袁天成说：“不行！满喜你也请回去歇歇吧！活儿我不做了！三颗粮食，收不收有什么关系？”

——赵树理《三里湾》

这种数量性状的缩小夸张若同时又是描绘人事的乖戾或社会的缺陷，那么，似乎更为可笑：

夺泥燕口，削铁针头，刮金佛面细搜求，无中觅有。鹌鹑嗉里寻豌豆，鹭鸶腿上劈精肉。蚊子腹内刳脂油，亏老先生下手。

——〔元〕无名氏《醉太平·讥贪小利者》

贪利以至于如斯者，形象自然是极为滑稽的。

（六）升格型

得以造成幽默效果的修辞活动通常都表现出一定的技巧性和新颖性，但是，在“升格”这一类修辞方式中，由于其他相关因素较少，因此，幽默氛围对言语活动的高度技巧化和新颖化的依赖便格外突出，这里，由言语的机智挥洒，表现出“自我”的优越性，宣泄出受压抑的情感，实现对“自我”的心理肯定；而这种肯定，即便在欣赏他人的言语活动时也能因“自居心理”的作用而获得。

此种类型的修辞方式通常又可分为两类：

一为言语形象的新颖化。诸如比喻、夸张等等修辞手法的运用，只要能创造出新鲜别致的言语形象，一般都可能获风趣活泼之情致。即以比喻而言，古希腊哲学家以圆圈喻掌握知识——“大圆圈比小圆圈掌握的知识当然多一点，但因为大圆圈比小圆圈的圆周长，所以它与外界空白的接触面也就比小圆圈大。因此更感到知识不足，需要努力的

学习才能弥补”；大物理学家爱因斯坦以“X＋Y＋Z＝A”作为成功的秘诀，并解释说“X代表艰苦的劳动，Y代表正确的方法，Z代表少说空话”；王蒙以衣服同人喻父母同孩子的关系——“没有母亲的孩子便是没有人穿的衣服，而没有父亲的孩子至多是没有衣服穿的人”……。这些比喻的风趣有致，主要地便是由言语形象的新鲜别异，轻松愉快为语言基础的。

一为言语活动的技巧化。语言幽默的显现，都有赖于语言因素的变格使用，但在这儿，这种技巧性的作用显得更为突出。因其形式意味格外强烈，人们往往称之为“文字游戏”，当代治修辞者多不屑议论，而讲曲艺者也较为注意。这类修辞方式为数甚多，仅如今常见常用的也有顶真、贯口、绕口令、小撒儿等等。情感色彩的变化与语流节奏的快慢颇有关联，一支抒情的小曲，节奏放得很慢，便极易产生凝滞哀惋的效果，而即便是一首哀乐，如果节奏改得很快，反倒很可能表现出一种欢快的情调。而顶真、贯口、绕口令、小撒儿的共同特点便是在加快语流的速度中强化言语的技巧性，快速的语流本身已经呈现出欢乐的基调，而技巧的强化则更使人们获得了美的享受和愉悦。

1. 顶真

顶真又名顶针、联珠，是用前一语句的末尾作后一语句的开头，头尾蝉联，前后递接，联贯而下。根据顶真部分有无其他词语间隔，可分为间接顶真和直接顶真。一般说来，顶真的前后部分愈是紧凑，其形式的特异性愈是突出，谐趣也愈明显。如人们形容某些坏人当道的地方是：

大干不如小干，小干不如不干，不干不如捣乱，捣乱就能升官。

这类直接顶真比"群众是划分阶级的，阶级通常是由政党来领导的，政党通常是由比较稳定的集团来主持的，而这个集团是由最有威信、最有影响、最有经验，被选出担任最重要职务而称为领袖的人们组成的"这类间接顶真趣味要浓得多——尽管这里还有其他因素在起作用。如"大干……"一例中还包含了对那现象的反常、荒唐的揭露。

顶真倘若能与其他别致的结构形式融合，使其语句组织的特异性进一步强化，那么比单纯运用顶真的也要有趣一些，如同样是反映肥料与生产关系的农谚：

粪肥了水，水肥了鱼，鱼肥了泥，泥肥了田。

和

猪多肥多，肥多粮多，粮多猪多。

后一例在蝉联之中又有回环之趣，谐味自然要浓于前一例。

2. 贯口

贯口本为相声术语，指的是在口语表述时，"口快如刀，如水之流"，滔滔不绝，一气呵成，给人以美的享受。

在这里，关键是快速和流畅，二者缺一，谐趣顿失。如：

公是大，婆是大，伯伯姆姆且坐下。两个老的休得骂，且听媳妇来禀话：你儿媳妇也不村，你儿媳妇也不诈。从小生来性刚直，话儿说了必无挂。公婆不必苦憎嫉，十分不然休了罢。也不愁，也不怕，搭搭凤子回去罢。也不招，也不嫁，不搭脂粉不妆画。上下穿件缟素衣，侍奉双亲过了吧。记得几个古贤人，张良、蒯文通说话，陆贾、肖何快掉文，子建、杨修也不亚，苏秦、张仪说六国，晏婴、管仲说五霸，六计陈平、李佐本，十二甘罗并子夏，这些古人能说话，齐家治国平天下。公公要奴不说话，将我口儿缝住罢！

——〔明〕洪楩编刊《清平山堂话本·快嘴李翠莲记》

快人快语，快嘴快舌，读来都令人感到了因快速连贯而产生的美趣，听来当更不待说的了。

快速不打楞地说出极长的一段话来是有趣的，如果这段话与同类名词的排比联接结合，便能强化其节奏感，调笑味儿也越加浓郁。如侯宝林改编的相声《菜单子》中的一段贯口，一口气报出了二百七十三个菜名，不仅给人以流利如珠，目不暇接之感，而且还给人以知识的享受，特别富于情趣。

3．绕口令

在一个语段中，大量运用同音或近音的字，以使语句绕口难说，一不小心就说岔了，这是绕口令，是一种常见的颇为有趣的文字游戏。如：

板凳宽扁担长，扁担要绑在板凳上，板凳不让扁担绑在板凳上，扁担偏要绑在板凳上。

说错了，固然可笑；极其流爽、快速无误地朗诵出，更是别具意趣，令人击节。

4. 小辙儿

曲艺中称语言声韵的韵为辙。明清以来，北方艺人从北京音系中归纳出十三个大致相近的韵部，称为“十三道大辙”，此外又把卷舌韵母er和十三辙的儿化韵归纳为“小辙儿”。小辙儿的运用与一般的押韵并不相同，后者用字讲究变化，意义也讲究变化，押韵所起到的回环作用是潜在的，是与作品内容有机地结合在一起的，语音形式上的特异是服务于并消融于作品内容的，故而不易为人注意，也不易产生谐趣；小辙儿则不然，它的文字形式都是“儿”，句韵一片er、ar声，本身一般并无实在意义，与内容关系不大，外在的装饰性相当突出，故而较易产生风趣调皮之感，一般庄诗媚词，都不运用小辙儿，而在曲艺中却时常作为调笑增谐的手段。如：

说黑驴儿，道黑驴儿，
小黑驴儿它长得有个意思儿。

白尾巴梢儿，花肚皮儿，
雪里沾的四个小银蹄儿，
在嘴里衔着个铜嚼子儿，
稀零花啦铜锁子儿，
金鞍子儿，银镫子儿，
檀香木刻的那个驴轴棍儿，
鞍桥上铺着个花褥子儿，
正中间坐着个小佳人儿。

——传统唱词《黑驴段》

解放军新战士小刘和小陈儿，
你看我，我看你，两个人可直楞神儿。
他们两个瞧着桌子上十个大鸡子儿，
看样子好象遇到啥问题儿。
你要问这是怎么回事儿？
你听我慢慢讲来可别着急儿。

——河南坠子《十个鸡子》

上面两段曲词，倘若去掉其中所有的小辙儿“儿”，于全段语句的理性意义并无影响，但那种逗人的俏皮劲儿却将大受损伤。同样，一首庄重的诗词，倘若故意地加上小辙儿，那么风格色彩也会立即发生变化，显得不伦不类。

（七）其他

有一部分修辞手法，并不能简单地归入岔断、倒置、转移……等“语言—心理”模式之中，然而，它们的风格功

能倒也主要的是戏谑调笑的。它们往往处于这一种幽默的"语言—心理"模式与那一种模式之间的过渡区域。这类手法并不少见，择其要者，也有曲解、转换、拈连、折绕等。

1. 曲解

它仿佛逻辑学的下定义、词典学的释词义，形式上一般都有"……是……"、"……者……也"之类的标志。但它的内容并非是对某个概念、某个语词的内涵、外延的准确说明，而是根据言语表达的需要、假助谐音、多义等语言因素，故意地对语词作不正确的解释。在它的动态表现中，通常既有心理期待突然扑空的因素，也有言语组合违拘语言组合制约性的矛盾冲突的作用。例如：

> 在这四面楚歌里，凭你怎样伶牙俐齿，也只得服从了！"妇者，服也"……只见她毫不置辩，毫不懊恼，还是若无其事的和人攀谈，便知她确乎是"服也"了。
>
> ——朱自清《航船中的文明》

> 为接续上祖宗的香火，喜凤母女不计较钱财，甚至也不大计较他同赵巧英的瓜葛。年轻时光，谁个又没有过一番风流？乱(恋)爱乱爱！男人女人，卷到一个被筒子里，也乱了，也爱了！年盛的后生们，还不是拽上谁家炕头，是谁家的汉！
>
> ——郑义《老井》

"妇""服"音近，以"服"释"妇"颇出人意料，然而借此却既调侃了逆来顺受的"她"，又嘲讽了迫她"顺受"的"四面楚歌"，发人深思。以"乱了"、"爱了"来解释"恋爱"，深刻而又幽默地表现了浸透了近乎原始的文化传统的太行山一个小山村中村民们的情爱观。这些都是借语音相近而作出诙谐的理解的；而下面的两例则是利用文字的相同，化词素为词来解释、发挥。

创作，就要创造性地作，重要之处在创字上。

"私生活"就应该私下里生活。

"创作"的词汇意义应是文艺作品或创造文艺作品。这里，把两个字儿分开来理解，合起来解释，引出"文艺作品应独创，不应抄袭"之旨，确实有趣。"私生活"一例则借化词素为词的别出心裁的解释，表达了作者对在公共场所男女举动过于亲昵的看法。

2. 转换

转换利用的也是语词的多义、同形、谐音等现象，不过与曲解不同的是，转换是在对话中，把对方言语的甲义转换成乙义。这里，由于硬行扭曲言语的本义，言语信息的传递违拗了语言体系的规定性，而这同时又使得言语的逻辑方向突然中断、改向，因此，在它的"语言—心理"基础中，经验同现实的冲突和心理之期待的扑空是综合作

用的。

具体而言，它可有特指与泛指的转换。如：

> 材料队长："屋里怎么没有人哪？"
> 小成渝："叔叔！我不是个人？"
>
> ——杜鹏程《夜走灵官峡》

> "孩子啊，股票交易是场危险的赌博。第一天赢了，第二天就输了。""好吧，我以后隔一天去要一回。"
>
> ——《假装的老好人》

前一例中，材料队长问的是特指的"人"——大人，而成渝这位七八岁的孩子却听成了泛指，反映了小成渝的天真稚气。后一例母亲的"第一天，第二天"是虚指，而儿子却把它当成实指，说成"隔一天去一回"，以躲开这必然会输的"第二天"，表明了他将执迷不悟地干下去。

把运用了比喻、夸张等修辞手法的语词与其本义相转，这也是常见的。如：

> 父亲训勉儿子努力工作："永远不要灰心，你要勇往直前，目标一个比一个高。不管你做什么事，都要尽力攀登巅峰。"
>
> "要是我钻井呢？"儿子问。
>
> ——外国小笑话

乙 ……笑一笑，十年少。

甲 嗯？怎么讲？

乙 一笑就少形十年。

甲 一笑就年轻十岁？……那谁还敢听相声呀！

乙 怎么？

甲 三十岁的小伙子来听相声，哈哈一乐，二十啦。呆会儿再一乐，十岁啦。你再说什么，他也不敢乐啦。

乙 怎么？

甲 再一乐没啦……不能没也成了初生小孩儿啦。

——侯宝林《妙手成患》

这是把比喻性的"攀登高峰"和夸张性的"笑一笑，十年少"，分别转成了本义来理解，这就出现了语言信息传递上的滑稽。

还有一种情况，就是利用谐音来转换，如：

甲 他说："行，你闭着眼睛念一百遍，别睁眼，闭着眼睛往前看，眼前闪出一道白光，白光里一出现人，那就是你父亲来啦。

乙 你念了没有？

甲　念啦，念了足有二百多遍……甭说白光（解放前演员）啊，我连周璇（解放前演员）也没看见哪！

——侯宝林《一贯道》

马水全脸通红，笑了笑说："看媳妇去了！人家正给我说你们村刘立本的二女子哩！"

……

"看得怎样？成了吧？"

"离城还有十五里！咱跑了几回，看他们家里倒没啥意思，就是本人连一次面也不露。……"

——路遥《人生》

把一贯道点传师口中的"白色之光"，"偷换"为一电影明星。将"成功"的"成"转换成"城镇"的"城"，依赖的都是语音的相同、也都是饶有意趣的。

转换，喜剧效果主要产生在话语信息接受者对接受到的信息的歪曲处理上。这种歪曲，可能是故意的，也可能是无心的。前者固可表现一个人的机智和嘲讽，后者亦可用来揭示一个人的心理和性格——因为人的知觉有选择性，而知觉的选择性依赖于人的兴趣、定势和需要，感知语言信息时也不例外。当然，无论前者还是后者，对于发现了这一信息传递过程中的"错误"的旁观者来说，都是可乐的。

3．拈连

拈连也有语义的转换的问题，不过这一转换并不是在

甲乙的交际误差中实现的，而是在一方自己的上下文的联系中完成的。是把上文中用于甲事物的词语拈来，趁势连用到乙事物上去。如：

水调数声持酒听。
午醉醒来愁未醒。
送春春去几时回，
临晚镜。
伤流景。
往事后期空记省。

——张先《天仙子》

哼！你别看我耳朵聋——可我的心并不“聋”啊！

——郭澄清《大刀记》

上文中的“醒”和“聋”尽管与下文中的字面完全一致，可意义却不尽同，顺势连来，出人意外，而又在修辞的逻辑之中，颇有期待突然扑空之趣；前后两种意义相对而不同，互相干涉，亦复互相映衬，又别有意味。

4. 折绕

折绕即绕着脖子说话。对此，修辞学者们一向颇为注意，但对其结构特点，却一直未阐明。这里试举几种情况：

一是利用人们对“除了……都……”句式的经验。这是一个肯定一部分、同时否定另一部分的句式，如说“这条路

除了他，我们都不熟”，说的是有人熟——他，也有人不熟——我们。可是，一进入修辞王国，这个句式便可能“老夫聊发少年狂——变了”：

谁知道从冷盆到咖啡，没有一样东西可口，……除醋之外，面包、牛油、红酒无一不酸。

——钱钟书《围城》

甲　啊！你别看花钱不多，车还可以。

乙　骑得过儿。

甲　反正除了铃不响，剩下的哪儿都响。

——侯宝林《夜行记》

看到这两句话，读者出于心理习惯，认为这里尽管否定了发酸的面包、牛油、红酒，发响的自行车铃以外的各部分，还是肯定了一部分——“醋”、“铃”，因为有个“除……”；不料，立刻就发现“上当了”——因为醋恰恰是应该“酸”的，铃恰恰是应该“响”的。原来，这个句式被作者巧妙地“装”进了表示全部否定的内容了，于是忽然扑空的心理努力便欢畅地转化为笑声。

二是利用人们对对照句式的经验。如：

严刑之下，能忍痛者不吐实，而不能忍痛者吐不实。

——钱钟书《管锥编》

当读者看到其意志是相反的："不能忍痛"对"能忍痛者"时，出于对对照方式的经验，以为其结果必也相反：以"吐实"对"不吐实"，但立刻发现并非如此，实际却是"吐不实"对"不吐实"，形异实同，殊途同归。下面一例外国幽默也是这样：

——每当我喝了咖啡，就很长时间不能入睡。

——而我正好完全相反，当我睡着了我就一点也不喝咖啡了。

说"完全相反"，读者的心理期待便被引向"喝了咖啡，立刻就能睡着"，不料对语意是"睡着了一点不喝"，期待扑空，难免发谑。

三是把批评性的结论隐含在前提之中。如：

父亲对好友说：

"近来，我儿子经常干不正经的事，也不听我的话，他只听白痴的话。请求你劝劝我的儿子吧！

——外国小幽默

——太太，您显然把我当作傻瓜了。

——不，我从来也不凭初次的印象评价人。

——外国小幽默

既然“我儿子”只听白痴的话，现在他可能听“你”的话，那么，这必得有一个前提“你可能是个白痴”。这前面一例似乎是无意而伤人，而后面一例则更多地是故意而奚落：“不凭初次印象”等于说“初次印象”已经如此，否认了贬损，其实却表现出更为强烈的贬损。

• • •

在第一章中，我们曾经简略地将幽默这一人类重要的精神现象区分为三个层次（广义、常义、狭义）和三个方面（心力、方式、氛围）。随后，着重就“常义的幽默”在语言“方式”和语言“氛围”上的特征作了讨论。然而幽默的核心、最“幽默”的幽默，却是一种超卓的心智心力，是一种超越的心情心性，是一种生活态度、生存方式，是一种生动感、生命感。对这种深层的幽默，如释家之“禅”，道家之“道”，“道可道，非常道”——虽说“道”又离不开“常道”来“道”出。对于这种最深刻的幽默，我们不敢妄然而“道”，只能退而“道”其次——作为语言方式和语言氛围的幽默。然而，即使是在这退一层次上对幽默的“道”，我们也未必是成功的，“解释笑话就是扼杀笑声”（马克斯·伊斯特曼），顺理成章，当然解释语言幽默也就是扼杀语言幽默——尽管解释者谁也无意作语言幽默的“刽子手”。幽默的发展有赖于幽默理论的发展，而幽默理论对幽默的解释又将“扼杀”幽默，我们仿佛陷入了一个二难境地。但也许，“扼杀”了一个，却助产了一批？也许，“扼杀”了已有的，却刺激了未来的？也许，“扼杀”仅仅由于“解释”的过分、过滥？也

许……也许……——不管怎么说：理论通常是短命的，而“笑”——包括“幽默”却必将是永恒的。

一九八七年于丽娃河畔